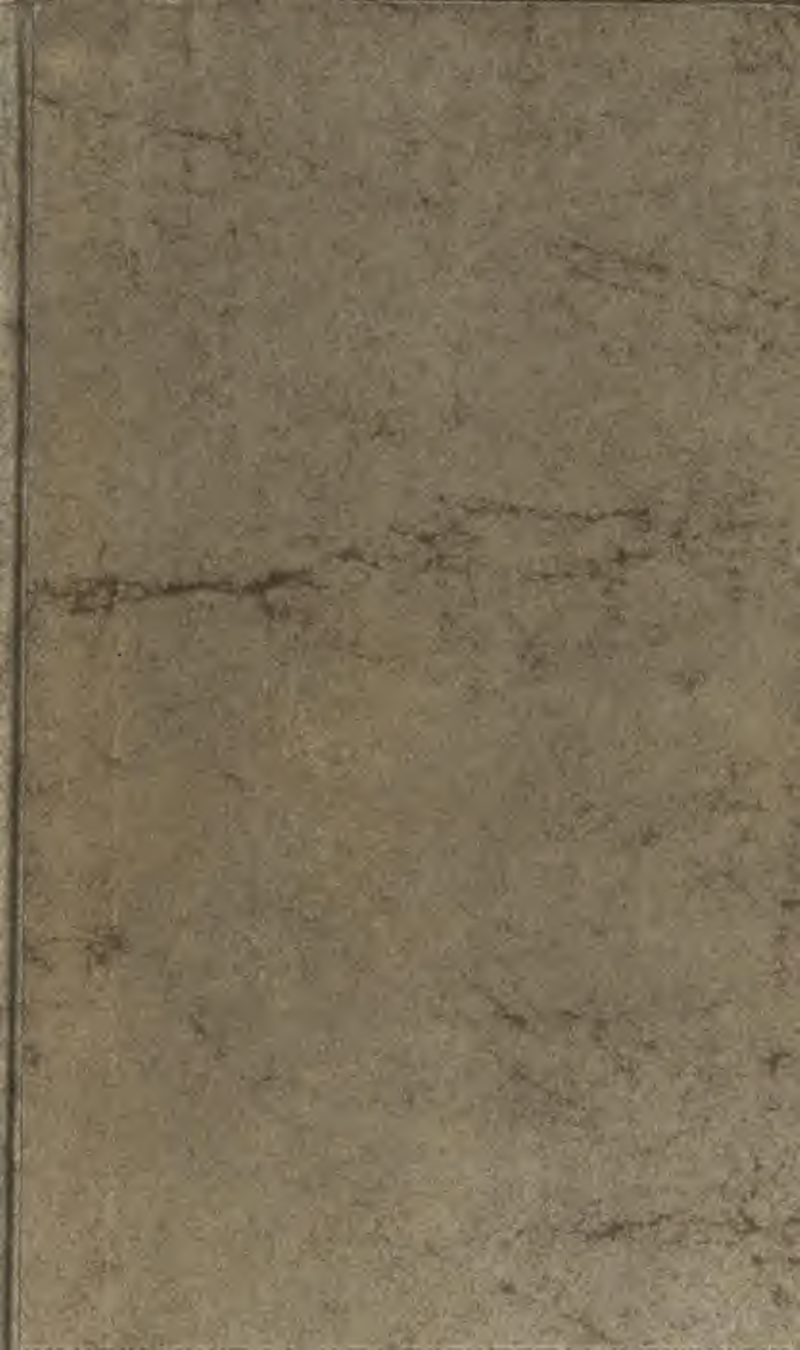


Die Notenbeispiele
zu dieser Monatsschrift
stehen
2° Mus. Th. 525



<36636904160013

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Erste Lieferung den 15. Brachmonat 1778.

Harmonie ist der Gegenstand unserer Betrachtungen — Harmonie der Zweck, den wir zu erzielen uns bestreben.

Nur Harmonische Herzen suchen sich eine angenehme Beschäftigung; eine Beschäftigung, die nicht blos zur Unterhaltung dienet, sondern auch mit zärtlich-gewaltsamen Bezuge auf die Bildung des moralischen Karakters wirkt.

Daß die Tonkunst einen Einfluß in die Sitten eines ganzen Volks habe, und zu dessen Verfeinerung sehr vieles beitrage, ist so gewis, als es Unsinn wäre, daran zu zweiflen.

Es ist wahr, der aufgeklärte Verstand macht uns zuerst zu Menschen, und nur die richtigen Begriffe vom Wahren, Guten, Vollkommenen machen uns glücklich.

Vorschriften also, wodurch unser Verstand erleuchtet, und unsere Gesinnungen veredelt werden, sind die beste, wohlthätigste Erfindungen.

Die Dichtkunst hat den vortreflichsten Endzweck; ihre Gränzen haben den weitsten Umfang.

Nicht in abstrakten, abschreckenden Wahrheiten, sondern in den reizendsten Vorstellungen, malerischen Beschreibungen zeigt sie das Gute, das Nachahmungswürdige.

Keine Wissenschaft oder Kunst aber kann so stark, so hinreissend auf uns wirken, als die Tonkunst, es ist unstreitig — Die Tonkunst bleibt durch ihre harmonische unwiderstehliche Kraft die stärkste Triebfeder zu großen und edlen Handlungen.

Die aufgeklärteste Nationen sahen dies schon ein. Bei den Griechen hatte die Tonkunst einen besondern Artikel in ihrer Erziehung. Ihre Heerführer mußten sie einsehen und ausüben lernen, damit die Kriegskunst nicht zur Grausamkeit ausarte. Hingegen wurden alle Tonkünstler zu den mathematischen Uebungen angehalten, damit der wohllüstige Müssiggang nicht Plaz fände, sie der Schwelgerei aufzuopferen. Welch eine Harmonie des Ernsthaften mit dem Vergnüglichen; des Zärtlichen mit dem Wissenschaftlichen!

Wären die bisherigen Lehrbücher mit den Auffäzen einstimmiger gewesen: so hätte niemal zwischen der Theorie und Praktik eine so leidige Trennung entstehen können. Da aber kein Grundsaz zum Schönen anführte; das Schöne sich nicht auf Grundsäze bezog: so glich die Theorie dem Geschwäze; die Praktik einer Willkühr.

Die

Die Kuhrpfälzische Tonschule, eine Herausgab unsers öffentlichen Tonlehrers, zeigt die mannigfaltigste Ableitung aller möglichen Harmonien vom einfachsten Grundsaze.

Sie ist eine Schlußkunst, die von mathematischen Verhältnissen einen Bezug auf alle Empfindungen festsezt, die immer von einer Verbindung der Töne können rege werden.

Derselbige Leitfaden, der uns die Töne finden lehrt, führt zum Clavierspielen an. Die nämliche Regeln, die zur Bildung der Stimme helfen, gelten auch für die Singschul. So, wie die Begleitungskunst bezieferet, folgert die Tonwissenschaft, und zeigt das Tonmas dessen Nuzbarkeit. Die Materialien der Tonsezkunst werden vom Gebrauche der Harmonie zusammen getragen, und errichten vermittelst der Tonlehr das gefoderte Gebäud.

Dies sind allgemeine Begriffe. Einzelne Schönheiten wurden schon erzielet, allein; da der Stil sich himmelweit söndert, da im Ganzen noch verschiedenes Gewebe herrschen soll, und da der tief-mathematische Bezug auf alle philosophische und poetische Gegenstände schwerlich kann verstanden werden: so müssen jezo ganze Werke auftretten, die ihre Bestimmung von den allgemeinen Gründen erhalten. Wir führen jezo noch eine gemeinschaftliche Sprache unsers Tonlehrers. Die Verschiedenheit des Stiles wird aber in der Folge schon entwickelen, wie unsere Begriffe

griffe jedem Tonschüler eigen und karakterisirend geworden seien. In den Gattungen, wo es uns an schicklichen Beispielen fehlet, werden wir vom Meister etliche entlehnen, ohne seinen Namen beizufügen; denn sein patriotischer Diensteifer hat ihm gegenwärtigen beigelegt. Die anderen Verfasser sollen aber allezeit genannt werden, ohne daß ihnen jemals etwas zum Nachtheile mit einschleiche.

Die drei Abtheilungen des Opern- Kammer- und Kirchen- Stils werden allzeit beibehalten.

Wer Clavier spielen, singen, oder sezen will, findet hier die wahre Quelle.

Wenn ein Liebhaber über Streitfragen Abhandlungen, oder über Zweifel Auflösungen zu lesen wünschte: so darf nur vermittels eines nahgelegenen Collecteurs eine Anzeig geschehen, und es wird dem Begehren alle mögliche Gnüge geleistet werden.

Für Leute aber, welche nur die Oberfläche der Wissenschaften berührt, das Ganze niemal eingesehn; die Nichts, als ihre eigene Mißgeburten bewundern, dennoch aber so neidig wären, unsere Absicht, die blos auf allgemeinen Nuzen zielet, mit boshaften Anmerkungen zu hintertreiben, für solche Halbgelehrte warten noch verschiedene Aufgaben, woran sie ihren superficiellen Wiz schärfen können. Ist nun der kritische Recensent im Stande sie aufzulösen: so soll er zum Tonrichter erklärt werden, sonsten aber mögte in den Augen der vernünftigen Welt seine Blöße aufgedeckt,

gedeckt, und seine neidige Feder zur ewigen Vermoderung verdammt bleiben.

Zum ersten Gegenstande der Betrachtungen dienet ein Rondo zum Singen; ein Andante fürs Clavier; ein Versett aus Pergolesens Stabat Mater mit gegenseitiger Verbesserung.

Was von allen einstimmig geliebt wird; von Liebhaberinnen gesungen, von Clavieristen gespielt; von jedem Zuhörer gefodert — kurz, das Kleinod jeziger musikalischen Epoche heißt Rondo.

Wenn es auch ein Mißbrauch ist, daß in den meisten Opernhäusern Wälschlandes statt eines epischen Gesanges ein lirisches, d. i. statt einer tragischen Arie ein Rondo gesungen; die Schaubühne hiedurch in einen Concertsal umgeschaffen; die wahre Absicht der theatralischen Vorstellung durch die Einmischung einer romantischen Liebeserklärung am Orte, wo die Heldengeschichte sich entwickeln sollte, vereitelt werde: so folgt noch nicht, daß der Rondo keine seltne Vorzüge besize.

Je genauer das Gehör die Verbindungen der Töne einzusehen vermögend ist, desto gefälliger wirkt das Stück aufs Herz.

Je einfacher die Hauptklänge einander folgen, je unschuldiger die Perioden zusammen passen, je naifer das Gesang ist: desto leichter kann das Stück zergliedert und übersehen werden.

Da nun die Hauptklänge des Rondo die einfachsten und verwandetsten sind; die Perioden von vier Schlägen zu vier Schlägen fortwandern; das Gesang, ohne Uebelklänge oder Bindungen zu berühren, nur Wohlklänge und sanfte Vorschläge wählt: so darf man sich nicht so sehr über den Eindruck wundern, den der Rondo auf alle ungebildete, wie auch verfeinerte Ohren zu machen im Stande ist.

Auch andere musikalische Sezarten können einfach sein, und erzielen doch keineswegs diese Absicht; es muß also die bisherige Bestimmung noch strenger untersucht werden.

Auch eine gewöhnliche Sonate oder Arie haben meistentheils einen zärtlichen Zwischensaz, der ganz leis vorgetragen wird, und mit dem Rondo viel übereinkömt.

Das Karakterisirende bestehet blos darinn:

1.) daß die vier erste Schläge im fünften, die vier lezte im ersten Tone schließen,

2.) daß nach verschiedenen, meistentheils hizigen, gelehrten und künstlichen Zwischenspielen ganz unvermerkt und contrastirend — das erste Gesang ruhig im nämlichen Tone wiederholet werde.

Nun söndert sich der Rondo sehr vernehmlich von einem Stücke, dessen erster Theil mit vier Schlägen im ersten Tone anfängt, und die folgenden vier Schläge in den fünften leitet, wie die gewöhnliche Menuetten sind: deswegen werden diejenige Menuetten,

ten, die im fünften Tone den ersten Period, und im ersten den zweiten Period schließen, Menuetti a Rondò oder Rondo genannt, wenn die andere Eigenschaften zutreffen.

Der Vortrag eines Rondo muß sehr empfindsam sein.

So viel auch die Schwierigkeiten zum Contraste beitragen: so bestehet doch die ganze Bezauberung des Rondo in einem launigten Tone, ländlichen Geschmacke. Das gelinde Abfallen von der Stärke; eine ohnmächtige Zurückhaltung der Geschwindigkeit; die süsse Ruhe im musikalischen Hain, da der Bogen oder die Finger scheinen durch storrigte Gebüsche gewandert, durch modernde Gräben gewaden, die gähe Hügel überstiegen, und auf steilen Gebürgen herumgeklettert zu haben, diese Ruhe, wozu eine schwankende Bewegung beitritt, und sanft — leis — ganz unvermerkt das erste — o das galante — das naife Gesang Ambrosien düftet, und mit zärtlicher Halsstärrigkeit sich wieder hervorschwingt; ist das nicht die lebhafteste Vorstellung des Elisiums? Die Zuhörer, die unbeweglich saßen, den Mund offen hatten; den Athem einzogen; die Augen starr an den Orpheus hefteten — alsdann ihr freudiges Auffahren; ihr lautes Geschrei, und Seufzer; die freundschaftliche Mittheilung und öffentliche Aeusserung des Vergnügens, wovon ihr Herz überschwemmet war; die unruhige Wahl der Ausdrücke, wozu Wörter fehlen;

— was sagen die Zuhörer — nicht wahr sie empfanden noch viel mehr.

Von dieser vorzüglichen Sezart ist gegenwärtige Arie ein Beispiel. Man wird schwerlich noch eine so eingeschränkte Eintheilung der Stimmen gesehen haben. Man ersiehet hieraus, daß wir uns nicht begnügen eine versprochene Zahl der Blätter zu füllen, sondern uns bestreben, in drei Jahrgängen allen Liebhabern so viele ausgesuchte Werke über jedem Stile zu liefern, daß vielleicht in keinem Archiv eine so vollständige Mannigfaltigkeit anzutreffen sei. Die Geigen sind deswegen beide in eine Zeil gesezt, um so mehr, als die erste Tab. II. 1) mehrentheils mit der Singstimme 2) einklängig fortschreitet, diejenigen Fälle ausgenommen, wo leztere besonders rührende Züge der Empfindung 3) 4) sich alleine vorbehält.

Daß die Singstimme 5) im Geigenschlüssel auftritt, geschieht erstens, wie in der Tonkunst bewiesen ist, dem Umfange zu gefallen, ob es der Tenor oder Sopran vortrage. Zweitens, um durch die Gleichförmigkeit der Geige keine unanständige Verwirrung zu erregen, wenn sie die nämlichen Töne und dabei verschiedentlich gesezte Noten bekämen: drittens um den Plaz hiedurch zu schonen, wenn beide mit einander Eines haben.

Die Flöten und die Waldhorne sind in eine Zeil gebracht, es versteht sich aber, daß die Waldhorne im Abschreiben um acht Töne höher müssen gesezt

werden.

werden, mit Bemerken, daß der unterzeichneten Ziefer gemäß das zweite Waldhorn acht, sechs, oder fünf Töne tiefer stehen müsse.

Der Fagott, der niemal höher als das *G* oder *AS* kömt, trat zeither sehr unrecht im Tenorschlüssel auf. Er sollte vielmehr den Altschlüssel haben, wenn er concertirt, oder eine Mittelstimm vorstellet; und Baßschlüssel, wenn er accompagniret, oder zum Grunde dient. Wir haben ihm deswegen verschiedentlich bald die Zeile der Bratsche 6), bald die Zeile des Basses 7) angewiesen, und da zu sanften Ausdrücken seine Stösse nicht passen, so steht bei ihm legato zur Zeit, da die Bässe klempern.

Wenn ein Recitativ vor dem Rondo hergeht: so pflegt ohne instrumentalischem Vorspiele die Singstimm gleich einzutretten.

Die Hize der Empfindsamkeit läßt keine Pause zu, so wenig als zwischen den folgernden Säzen und ihrem Schlusse ein Zeitraum statt findet.

Dieser Rondo aber dienet für einen Concertsal und zur Uebung im sanften Stile, besonders für diejenigen, die aus Abgang einer künstlichen Geläufigkeit noch keinen Anspruch auf die Ueberraschung machen dörfen.

Das Vorspiel bereitet das Gehör vor zur folgenden Leidenschaft. Wenn das Gesang dasselbige der Singstimme wär: so käm es nicht so neu und angenehm. Es sind darum nur vier Schläge, die etwas leer scheinen, um das folgende zu erheben.

 Bei



Bei der Zergliederung eines Stückes muß vorzüglich der Plan in Betrachtung kommen.

Vier Schläge machen den ersten Period aus, der zum Vorspiele dienet. Die Hauptklänge sind in den beiden ersten Schlägen C F in dem dritten C G C im vierten G C.

Das Hauptsächliche des Rondo besteht in zwei Perioden, davon der erste in dem fünften, der andere in dem ersten Tone schließt.

Die Hauptklänge hiezu sind.

Bei den Worten:	Si	mio	ben	ſarò	fedele	non	temer
	C G	C	D	Fis G	C	G	C

ſarò	coſtante
D	CGC

Der Schlußfall beim Worte *fedele* geschiehet vom vierten Tone Fis in fünften Ton G.

Der Schluß beim Worte *coſtante* geschiehet vom fünften Tone G in den ersten Ton C.

Es ist dem Gehöre sehr angenehm, wie bei der Silbe *ſa*, vor dem entscheidenden Schlußfalle den ersten Ton zu hören. Dadurch wird er desto mehr bekräftigt; noch unterhaltender, wenn eine schwache weiche Tonart vorhergeht: er contrastirt alsdann mehr.

Der Schlußfall beim Worte *fedele* giebt zu verschiedenen Bemerkungen hinlänglichen Stof. Wenn es der Schlußfall vom ersten Tone in den fünften gewesen wär: so blieb die unleidentlichste Monotonie nicht aus, deswegen macht der folgende schwankende

Period

Period die beste Wirkung. Ferner kann bei der Silbe *fe* das D nicht als Hauptklang betrachtet werden, wovon das c eine Siebente wär, die sich nothwendiger Weise immer hinunterzu auflösen muß. Es darf gegenwärtigem Periode nicht zum Nachtheile gereichen, daß dieser Schlußfall eben auch zu den Fragen mit einem gleichmäßig-steigenden Gesange, oder wenigstens, nur der Harmonie nach, zu den Ausrufungen gebraucht werde; denn das Versprechen gewinnt mehr Kraft, wenn die Stimme sich erhebt. Dieser Rondo sondert sich von anderen noch dadurch, daß dieser Zug der Wörter *sarò fedele* nicht den gewöhnlichen Gassenliedern gleiche; denn durch diese Wendung wird der Vortrag etwas erhabener.

Der folgende Period, der fast nur zwei Hauptklänge zum Leitfaden hat, wird immer als ein Mittelstück angesehen. Diese Monotonie ergözet nach dem vorigen mannigfaltigsten Schlußfalle. Wenn die Waldhorne immer das g hätten aushalten sollen: so dörfte nur der Hauptklang A ausgemustert werden; allein vermittels dieser unschuldigen Zwischen-Harmonie wird der Vortrag noch naifer.

Worte: e saprà quest' alma amante

Hauptklänge: G C G A G C G

Wer jene Gründe zu Anfang der Tonsezkunst im Vorlesbuche nicht einsieht, könnte vielleicht glauben, daß zur Silbe *man* vom Worte *amante* auch C der Hauptklang; folglich c und e Wohlklänge seien. Da aber

aber hier der Plaz ist, wo G als Hauptklang erscheinen muß: so gehören sie entweder in die Reihe der Vorschläge oder Uebelklänge als die Elfte und Dreizehnte.

Welch kräftigen Bezug hat nicht die Harmonie auf alle unsere Empfindungen? Man vernehme folgende Anmerkung.

Im achten Schlage der Singstimme fiel die Entscheidung für das C als Hauptton aus. Was sollte nun folgen? Der verwandetste: also G. Das G aber als Hauptton ließ uns das C vergessen, womit wir angefangen haben, zumal da im Rondo die genaue Tonseinheit bis zur Monotonie herrschen muß. Folglich mußte die Entschliesung wanken, und G mit dem C in Vergleich kommen, doch so, daß die stärksten Takttheile dem fünften und die schwächste dem ersten Tone eingeraümet werden. Herrschte C: so würden wir es überdrüßig; herrschte G: so mißten wir den Hauptton des Stückes; mithin muß diese wellenmäßige Meerstille aus bisherigen mathematischen und philosophischen Gründen dem Ohre schmeicheln, und aufs Herz wirken.

Da die Summe des Ausdruckes vorgetragen wird; muß auch der Inbegrif der ganzen Harmonie mit verbunden sein. Der Ausdruck hier ist sehr lebhaft.

Worte: Per te vivere
Hauptkl. C G C

Der

Der Wiederhall der Blasinstrumenten ist sehr schicklich hier angebracht. Dann kömt die freundlich=klägliche Erklärung der Beständigkeit auch im lezten Augenblicke.

Worte: per te morir; per te morir.

Hauptkl. C D G C G C G C

Die Worte in der Poesie hiessen e morir. Die Wiederholung der Worte per te legt dem ganzen Vortrage mehr Kraft bei, denn jedes Wort vor sich schon bedeutend wird.

Zulezt endigt die Singstimme ganz verlassen, bis endlich die schleichende einklängige Bewegung der Bratsche, des Fagotts und sogar der Flöten ihr das Wort nehmen, und Nichts, als Zärtlichkeit athmen. Dieser Saz ist eben so gegründet als neu; ein Saz der den Baß erhebt, und vom Baß unterstüzt wird. Sollte nicht ein Octaven= und Quintenjäger hier auflauren? — Mehr um die Zöglinge für eitle Irrwische zu warnen, als sich zu schüzen, dienet folgende Antwort, daß die Achtenfolge verdrießlich werde, wenn eine obere Stimm mit dem Baß einförmig fortschreitet, und nicht, wenn die Bratsche den Baß; die Flöte die Bratsche erhebt.

Die zwei nachfolgenden Theile sind unter den Namen: mineurs bekannt; weil sie meistentheils auch in einer weichen Tonart sich aufhalten oder schließen.

Der zweite Theil hier besteht aus vier Perioden. Die zwei erste Perioden haben die nämliche Harmonie:

Worte:

Worte: Prima il mar vedrà ſenz' onde
ſenza a le ne ſenza ſponde
Hauptkl. F C F C F
che s'eſtingua nel mio ſeno
A D A D
un ſi nobile penar
G C G C G

In dieſen zwei Perioden dienet die weſentlich vierſtimmige Begleitung zum Muſter einer geſängigen Harmonie. Das iſt: Die vier weſentlichen Theile ſingen an und vor ſich.

Der dritte Theil beſtehet aus drei Perioden, jeden zu vier Schlägen, dann folgt ein Period, der nicht mehr ſo abgeſtuzt iſt, und im fünften und ſiebenten Schlage jedesmal einen Halt bekömt.

Worte: Reſta in pace e penſa o cara;
Hauptkl. G A D G
che mi ſtruggo ai lumi tuoi,
G C G D G
e che ſola (oh Dio!) tu puoi
E A Gis A
farmi dolce, dolce, ogni morir;
D A H E AHA E A
ogni morir.
AHA E A

Die verſchiedene im erſten Period des dritten Theils angebrachte halben Töne dienen zum Ausdrucke eines empfindſamen Herzens.

Gis

Gis mit der verminderten Siebenten paßt ungemein zur Ausrufung oh Dio, um so mehr, da die Stimm vom Gis sich in die Höhe zum f zieht.

Diese wandelbarste Ausweichungen mußten voraus gehen, um den Eintritt des Rondo dem Gehöre schmeichelhafter vorzustellen.

Beim Worte dolce befindet sich immer eine Unterhaltungssiebente in der Harmonie, zuerst vom fünften Tone H zu E, dann vom fünften Tone E zu A. Das Wort morir wird dadurch auffallender, da die zwei harte Tonarten E und F sich an einander drängen. Diese Tonfolge, so rasch sie ist, widerspricht der Tonseinheit nicht. Hieraus ersehen wir, daß um Ausdrücke zu bestimmen, nicht nothwendig sei, sich von Regeln loszureissen. Eben die Wissenschaft, die mathematischen Gründe, die bei uns so fürchterlich abgemahlt werden, bestimmen den Ausdruck auf dem Papiere, den man im Hörsale vernimmt.

Die sanft in einander schmelzenden Viertelstöne (gemäß unsrer Singschule) erzielen ein Entzücken beim verstarrten Zuhörer, wie die einander gegenseitig durchdringende Nebelwolken nach und nach das reizende Sonnenlicht dem begierigen Auge wahrnehmen lassen.

Für diejenigen Zöglinge, die vielleicht die Singkunst nach unserem Vorlesbuche schon erlernet haben, und überhaupt für Liebhaber dieser edlen Unterhaltung dienet recensirter Rondo.

Damit

Damit aber die Anfänger vom Clavierspielen auch ein leichtes Stück für die Finger haben: so folgt ein Andante, welches das Mittel zwischen einem traurigen Adagio und hizigen Allegro ist, um die praktischen Vorurtheile gründlich zu bestreiten, daß zu den ersten Stücken immer Menuette und noch gar Tändeleien gewählt werden müssen. Hiedurch wird der Geschmack verdorben, der Fingersaz nicht gehörigermaßen gebildet, und der Ausdruck bleibt unbekannt.

Vom Plane gegenwärtigen Stückes nimmt man die Leichtigkeit ab, wie eine unschuldige Bewegung könne ausgeführt werden.

Der Karakter dieses Andante ist sanft, ländlich und Idillenmäßig.

Der erste Theil bestehet aus fünf Perioden.

Der erste Period hat vier Schläge, der zweite ist fast die Wiederholung des nämlichen, doch mit dem Unterschiede, daß der lezte Schlag zwei Hauptklänge hat.

G C | G C | G D | G |
G C | G C | G D | G D.

Dieses geschiehet darum, daß der dritte Period ohne Eckel mit dem ersten Tone G wieder anfangen könne.

Da diese Hauptklänge sehr einfach sind: so muß die Ausweichung etwas unbestimmter in mehrere Töne und Tonarten herumirren, und, wenn das Gesuchte

gleich-

gleichsam gefunden ist: so passen wieder die einfache, um eine Ruhe vorstellen, und etwas bestimmen zu können. Die Hauptklänge des dritten und vierten Periods bekräftigen gegenwärtige Aussag.

G E | A Fis | H G | E A |
D A | D E A | D A | D E A.

Man könnte auch beim dritten Achtel einen besondern Hauptklang bestimmen, doch übergehen wir diese Kleinigkeiten; weil es noch vortheilhafter ist, daß eine Art von Zwischensäzen, wenn sie zur Harmonie gerechnet würden, auch vor sich bestünden, und die Harmonie ohne ihren Betracht doch vollständig bleibt.

Das Gehör fodert Abwechslung. Deswegen entstehet ein Ekel, wenn immer kurze abgestüzte Perioden nach einander folgen, wie es unangenehm fällt, wenn in einer Rede der Athem gar zu lang durch unentscheidende Gewebe zuruck gehalten wird.

Der lezte Period hat gleichsam sechs und einen halben Schlag: dieser lezte Schlag mußte beigefügt werden, damit die Geig auch nicht müsig bleibe.

Diese Abwechslung, eine Wirkung der begleitenden Stimme nuzt so viel: 1) daß die Lehrstund angenehmer werde, 2) der Zögling nach und nach sich an das concertirte Wesen gewöhne, 3) im Vortrage sich geschwinder bilde, besonders, da diese widrige Bewegungen der Geige und des Claviers im drittlezten Schlage so fließend als gelehrt sind.

Die Kunst einen zweiten Theil zu sezen, ist eben nicht so schwer, als abwechslend die Züge dieses Unternehmens sein können.

Der zweite Theil muß sich auf den ersten beziehen, doch ist es nicht allzeit hinlänglich, daß man den ersten Theil, so lang er im fünften Tone harret, nur in den ersten Ton überseze, und hieraus einen zweiten gestalte, sondern tausend Nebenwege, überraschende Einfälle, täuschende Ausweichungen, und wenn sie erst, so zu sagen, aus dem Eingeweide der Ursache, ex Visceribus Causae genommen werden — diese sind es, was dem Zuhörer das nämliche immer neu macht.

In diesem Andante ist der zweite Theil sehr wenig vom ersten unterschieden. Er dorfte nicht viel mehr in andere Töne ausweichen; weil der erste ziemlich mannigfaltig ist.

Der erste Period des zweiten Theiles sagt dasselbige im fünften Tone, was vorher im ersten Tone vorgekommen war. Nur der zweite Period geht verstellterweis, fast mit eben dem vorigen Gesange und demselbigen Umfange ins G zurück. Was gegenwärtiger Ausführung eigen ist, besteht in dem halben Schlag, der den zweiten Period mit dem dritten vereinigt.

Die Aenderungen der nämlichen Sinne, die in Ansehung des Umfanges auf dem Clavier und der Geigenstimmung im zweiten Theile vorgenommen worden, fallen leicht ins Aug.

Die Ziefer, die den Fingersaz bestimmen, werden den Zöglingen zur genauesten Befolgung hiemit anempfohlen.

Die Gründe der Clavierschule, und die angemerkte Finger können auch bei unbezieferten Tönen zum Leitfaden dienen.

Für

Für die Tonsezer folgt nun eine Betrachtung über Pergolesens Stabat Mater.

Ob die Tonsezkunst seit 50 Jahren gefallen oder gestiegen sei, ist eine Frag, mit der sich bereits schon viele herumzankten; aber eine Frag, die nicht kann entschieden werden, ohne die alte Musiken eben sowohl zu kennen als einzusehen, und gegen der unsrigen in Vergleich zu stellen.

Es ist leicht der Erfindung etwas beizusezen: also ganz natürlich, daß unsere Musiken heutiges Tages mannigfaltiger und vollständiger ausfallen, als jene der Alten.

Ob nun durch die Zusäze das Trockne vermieden, oder aber das Einfache verdorben worden: ist eine Anmerkung, die schon mehr bestimmt, und uns zur Entwicklung der hierüber vorgefallenen verworrenen Meinungen ehender gelangen läßt, als die bisherige unrichtige Kanzelreden von der Tonkunst.

Eines der berühmtesten Meisterstücken Europens, das von allgemeinem Beifall gekrönt worden, ist das Stabat Mater von Pergolese, eines grosen Tonsezers, der diesen Namen von seiner Vatterstadt erhalten hat.

Wir haben es deswegen zum Gegenstand unserer Betrachtung gewählt, und werden sowohl das Gute zum Nachahmen vorstellen, als das Schwache verbesseren. Hiebei soll keine pedantische Regelmäsigkeit, sondern nur das Schöne, und dasjenige Schöne, welches von ungebildeten Ohren selbst vernommen wird, der einzige Zweck unsers Bestrebens sein: ein

Zweck, den weder Vorurtheil noch Eigenlieb vereiteln darf; denn so thöricht es wäre zu glauben, daß unsere Tonwissenschaft abgenommen habe, und daß die jezigen Tonsezer nicht Kräfte genug besizen, gleiche Stücke zu verfertigen: so blind wäre auch jener Gedanke, wenn wir dafürhielten, die Alten hätten mit ihrem einfacheren Stile immer die Scheibe verfehlet.

Also zwischen diesen zwei ungereimten Nebenwegen soll unser Pfad in grader Linie fort= und zur Thätigkeit schreiten.

Dieses Stabat Máter hat nur zwei singende Stimmen, den Sopran und den Contralt.

Aus der Tonwissenschaft (13 §.) in unserm Vorlesbuche ist bekannt, daß eine einzel aufgespannte Saite drei verschiedene Töne hören lasse, und daß im Gegentheil drei eben so gestimmte Orgelpfeiffen dem Gehöre als ein einziger Ton vorkommen.

Diese annehmliche Eintracht besteht aus dem Hauptklange der Fünften und grosen Dritten. Sie ist dem Gehöre angenehm, freuderweckend und sehr rasch, aber eben deswegen zum traurigen Ausdrucke unfähig. Dieser muß vermittels einer weichen Tonart erzwungen werden, welche durch die Verrückung der zwei Dritten entstanden ist. (31 §. der Tonsezk.)

Aus obiger Ursache der Verwandtschaft entsteht auch eine Schwingung, die die leere Saiten leiden, wenn man ihre achte Stimm berührt: z. B. das leere a auf der Geige bewegt sich, wenn man das tiefe A anschlägt. Je mehr nun diese Schwingungen vermieden werden können, desto trauriger fällt der Ton aus.

Des-



Deswegen ist das weiche G schon betrübter, als das weiche D, weil die Vorzeichnung des b das e ausschliesset, und hier keine Schwingung vorkömt; das weiche C aber wegen dem angezeichneten as noch düsterer, und endlich das weiche F wegen dem des noch viel trauriger, also zum vorhabenden Ausdrucke der unterm Kreuze schmachtenden Mutter Jesu, es mag Pergolese die erwegten Gründe eingesehen haben oder nicht, sehr glücklich gewählt worden.

Zu merken ist, daß die Alten wegen dem damaligen grosen Einflusse des Choralgesanges in die figurirte Musik weder dem harten F ein b, noch dem harten G ein Kreuz vorzuzeichnen gewohnt waren. Deswegen gieng jedem Tone stufenweis bis zum E und As ein Kreuz oder b ab, wie im gegenwärtigen *Stabat Mater* das d ohne b erscheint, da doch des sich zum F eben so wie das f zum weichen A verhalten sollte. (S. der Kuhrpfälzischen Tonschul erstes Hauptstück vom Ursprung und Vorzeichnung der Kreuze und ben.)

Auch pflegten die Alten einer jeden kleinen Dritte die in der Bezieferung zur Grundstimm vorkam, wenn es auch c zum weichen A gewesen wäre, ein b vorzusezen. Dieses ist unnöthig, sobald wir aus der Begleitungskunst wissen, daß die Bezieferung sich auf die Noten beziehe, und unrichtig sein müsse, wenn sie etwas beifügt oder wegläßt, was bei den Noten nicht beobachtet wird.

Ferner ist in alten Stücken nichts seltenes, daß, wenn z. B. vom D ins G eine Ausweichung geschah,

sie sich statt eines Auflösers vorm c des b bedienten. Dieses war nicht ohne Grund; denn wie sich b zum C verhält, so verhält sich c zum D: wie sich F zu C verhält, so verhält sich G zu D.

Wenn nun im Ausweichen vom C ins F, der Siebente h des fünften Tones C, ein b vorgesezet werden muß: so ist auch der richtige Schluß, daß eben dasselbe bei allen Uebersezungen müsse beobachtet werden. Inzwischen ist doch unser eingeführte vermischte Gebrauch des Auflösungszeichen leichter und deswegen richtiger; weil sonsten aus obigen Schlüssen ebenmäßig folgen würde, daß, wenn ich in einem Stücke aus dem F, nach geschehener Ausweichung ins C, wieder ins F zuruckkehrte, vor dem b ein Auflöser und nicht b stehen müsse, welchem Gebrauche sie doch keinesweges beigetreten sind.

Gleiche Einwürfe und Beantwortungen hätten statt, beim doppelten Erhöhungszeichen x, welches vom Aristoxen blos nur erfunden ware, um die sogenannten Viertelstöne anzuzeigen.

Im ganzen Stücke sind keine blasende Stimmen angebracht, es fehlte eben zu der Zeit an so geschickten Leuten, als wie man jezo versehen ist, und deswegen glaubten die damaligen Meister, daß nur jene Instrumenten für den Lärmen erschaffen wären. Da aber die Blasinstrumenten jezo sehr verfeinert sind: so läßt sich schon zum traurigen und überraschenden Ausdrucke manchesmal mit guter Wirkung ein blasendes Instrument anwenden.

Das



Das erste Versett ist sehr andächtig, und mahlt uns die Betrübnis der Mutter Jesu, wie auch das traurige Stehen *Stabat* mit düsteren Farben. Selbst der instrumentalische Eingang ist eine anmuthige Vorbereitung zu den folgenden Wörtern.

Hiebei aber entdecken wir drei Fehler, erstens daß die Perioden nicht ordentlich gelegt und eingetheilet sind; zweitens daß die zweite Geige und Bratsche an und vor sich nicht singen; drittens daß die Bezieferung undeutlich ist.

Der erste Period besteht aus vier und einem halben Schlage und endiget sich i); dieser aber sollte von vier oder sechs Schlägen sein.

Der zweite Period, der aus zwei Schlägen besteht von i) bis k) ist unrecht gelegt; denn es sollte nicht im halben, sondern ganzen Schlage anfangen, und so beharrt dieser Fehler von k) zu l) m) n) bis o) zum Ende des sogenannten Ritornells, wodurch wir die Vor- Zwischen- und Nachspiele verstehen, die zur Ruhe des Sängers und zur Ausschminkung der Singstimm dienen.

Die Bratsche ist sehr gezwungen gesezt, und gehet manchesmal mit der Grundstimme im Einklange, statt, daß sie besondere und natürliche Gesänge zum Vergnügen des Zuhörers hervor bringen könnte.

Im fünften Hauptstücke der Kuhrpfälzischen Tonschul sind die Gründe der Bezieferung enthalten, wogegen sich viele Fehler vorfinden. p) Die Elfte oder vermeintliche Vierte f vom Hauptklange C löst

sich in die Achte c auf: also muß neben der Vierte die Achte mit dem Auflöser stehen. Zum Grundtone E dauert noch die Harmonie vom C an; bei jeder Umwendung muß die Auflösung besonders angemerkt werden: also gehöret hiezu die Sechste, und zur Deutlichkeit unter die Achte. q) Die Neunte des zum Hauptklange C löst sich hier bei der ersten Geige in das c auf. Pergolese bestimmt nicht die Harmonie, vielleicht hielte er das As im Grunde für einen Zwischenklang, aber auch in diesem Betracht äussert sich ein doppelter Anstand: 1) daß die Zwischenklänge niemal einen bedeutenden Plaz, wie das ungrade und starke Takttheil, das dritte Achtel im gegenwärtigen Schlage war, einnehmen sollen; 2) daß die auflösende Not ohne Eindruck ist, wenn ihr zugehörige Grundstimm erst nachfolgt.

r) Die Bezieferung der Sechste hier ist unrichtig; 1) weil das hiedurch bedeutete des in der zweiten Geige x) als ein wahrer Zwischenklang niemal in Betracht kommen darf; 2) weil das des, als geltende Not, nicht anderst als für den Hauptklang kann angesehen werden, wozu die übelklingende kleine Siebente c in der ersten Geige ohne Vorbereitung und deswegen fehlerhaft einträte.

s) Die Bezieferung: $\frac{8}{6}$ im siebenten Schlage ist zu melodisch, und tabellatur- oder sonatenmäßig, und nicht harmonisch, wie die Begleitungskunst fodert.

t) Es ist sehr undeutlich, wenn die kleine und grose Dritte nur mit dem Auflöser und b bemerkt werden.

v) Die

v) Die zweite Geige hat zwei Achten mit der Grundstimm. Ein kleiner Fehler, aber gros in den Augen derjenigen, die keinen andern kennen.

Wenn Pergolese gewußt hätte, daß, gleichwie mit dem Hauptklange die Neunte, so auch mit der Dritten die Elfte und mit der Fünften die Dreizehnte könnte verbunden werden (48. 49. 50 §. Tonw.): so würde er gewis auf die nämliche Art die Bratsche gesezt haben, wie Tab. VII. i) k) l) m) u. s. w.

Die Uebelklänge sind mit den Wohlklängen in der Bezieferung nicht verbunden. Diese Begleitung wär zu vollstimmig für die Orgel; weil sie die Solostimmen ganz bedeckte: unnöthig aber, wenn der Flügel mitspielt; denn diese Verbindung erzielt hierauf keineswegs ihre gehörige Wirkung.

Wir haben den Zwischenklang des der zweiten Geige, der auf das siebente, folglich ungrade und eindruckvolle Achtel Tab. VI. x) fiele, weggelassen. Tab. VII. n)

Das b Tab. VII. o) welches in der Bratsche mit dem Des der Grund- und c der oberen Stimme verbunden ist, könnte hart scheinen, wenn wir nicht einsehten, daß hier Nichts, als eine Umwendung der leztern Hälfte des dritten Schlages vorkömt, woran niemand einigen Anstand nimmt. B ist der Hauptklang; des in der Grundstimme die Dritte; f in der zweiten Geige die Fünfte, und c in der ersten die Neunte. Auch hier kömt in der Bezieferung, wie es doch diese Umwendung fodert, wieder nicht der

Wohlklang mit dem Uebelklange $\frac{7}{6}$ vor. Nur diese Umwendung findt bei stark besezten Chören statt.

Tab. VII. p) Diesen halben Schlag haben wir eingeschaltet. Nun sind die folgenden Perioden ordentlich eingetheilet, und nicht mehr in sich selbst getrennet, dann bekömt der sechste, nämlich der grade Schlag fast durchaus die Zusammenstimmung des fünften Tones; eben so der siebente nämlich der ungrade die Zusammenstimmung des ersten Tones, (4 §. Tonsezk.) und die Schlußfälle sind an die gehörigen Orte angebracht, der ganze Eingang aber hat hiedurch zwölf Schläge erhalten.

Die Bratsche singt eben so natürlich hier, als die zweite Geige, besonders, da sie nicht so leer und einklängig mit der Grundstimme geblieben ist, und die Bewegung der Achte in die Siebente

T. VII. q) zur Zeit, da alle Stimmen liegen bleiben, macht den Schlußfall viel entscheidender und angenehmer.

T. VII. r) Die zweite Geig, die Bratsche und die Grundstimm sind hier in einer leitermäßigen widrigen und dem Gehöre sehr angenehmen Bewegung angebracht.

T. VII. s) Der halbe Schlag ist zum ganzen ausgedehnet worden, um das Gehör immer mit einer deutlichen Folge der Perioden zu unterhalten.

T. VII. t) Die Neunte des vom Hauptklange C löst sich zum As in die Dritte auf, und hiebei eraügnet sich der Fall der übermäßigen Fünfte.

T. VII.

T. VII. x) Wenn die Altstimm nicht grad e und es anschlägt, sondern nach und nach herunter sinkt: so ist der Zug sehr einnehmend. Auf gleiche Art sollte die zweite Geige nicht das leere e und dann das es auf einer andern Saite greifen, sondern nebst dem, daß sie mit dem Bogen anhält, welches durch den oberen Strich angedeutet wird, auch auf der nämlichen Saite mit dem nämlichen Finger dem unteren Strich zu Folge etwas rutschen.

Ein Vortrag von dieser Art des gesammten hiesigen Hof-Orchesters hat in der Charwoche bei den Responsorien die Worte: *Weh demjenigen, durch den ich verrathen werde*, bis zur niederschlagenden Beklemmung des Zuhörers ausgedrückt.

T. VIII. i) Die Wörter sind an ihre Stelle hingezwungen, aber viel schicklicher T. IX. i) angebracht.

Eine edle und erhabene widrige Bewegung äussert sich T. IX. k). Alle vier Stimmen singen und bewegen sich, ohne daß eine dabei leide. Jene Umwendung l) ist nicht sehr bekannt, und deswegen hätte mancher Tonsezer auch hier eine verminderte Siebente, folglich den siebenten Ton vom weichen As angebracht, welches ein grober Fehler gegen die Ausweichung und Tonseinheit wär.

Tab. VIII. k) Die Singstimmen sind hier sehr anmuthig und traurig gesezt. Dies verdienet allgemeinen Beifall. Das weiche C, als erster Ton, nach dem C, als fünften Tone vom F mit der großen Dritte, macht hier eine sehr gute Wirkung, nur Schade, daß

daß im Worte *dum* der mundschliesende Selbstlauter so lang ausgehalten wird.

Tab. IX. m) n) Diese Töne hier sind Nachschläge, o) Vorschläge und der Bezieferung unwürdig. Die Harmonie wird mannigfaltiger, wenn die Geigen um acht Töne höher als die Singstimm gesezt werden. Man hat hierin zwei Vortheile wahrgenommen, die den Zöglingen nicht ohne Nuzen mitgetheilt werden.

Erstens, wenn man Singstimmen sezt, die etwas tief gehen: z. B. Der Tenor mit dem Diskant in Sechsten, oder die Baßstimm mit dem Diskant gar in Zehnten:

(Tab. VIII. f. 2. *) so wär es zu trocken, daß man die Geigen einklängig sezte; zu verzerrt aber, wenn sie um acht Töne erhöhet würden: also um die entlegensten Töne zu vereinigen, am zuträglichsten, daß die erste Geig mit der tiefsten Stimm um acht Töne höher, die zweite mit der höchsten um acht Töne tiefer fortschreite.

(* *) Zweitens, bei den Fugen pflegte man entweder mit dem Sopran die erste Geig, mit dem Contralt die zweite, mit dem Tenor die Bratsche einklängig, oder aber die erste Geig mit dem Contralt um acht Töne höher zu sezen. Die erste Art ist zu einfach, die zweite zu undeutlich; denn nur der Contralt dringt vor allen vor, die Diskantstimm wird bedeckt, und der Tenor von der Bratsche gar nicht unterstüzt; weil sein Umfang eben ihre tiefste Saiten betrift.

Füglicher

Füglicher kann mit dem Diskant die Bratsche um acht Töne tiefer, mit dem Contralt und Tenor die zwei Geigen um acht Töne höher spielen; weil hiedurch eine jede Stimm gleichmäßig vorraget, und im Ganzen eine vereinigende Mannigfaltigkeit herrschet, wenn anderst die Stimmen sangbar gesezt, und alle Vierten-Verhältnisse, die durch den Wechsel in Fünften sich veränderen, vermieden werden. Hievon siehe die Anwendung Tab. 4. p).

Tab. X. i) Dieses Gesang fällt sehr schicklich auf beide Worte lacrymosa und dolorosa, und wird dadurch noch anmuthiger, daß die zwei Stimmen einander so traurig nachfolgen.

Tab. XI. i) k) Hier drucken sowohl die Töne als Noten aus.

Erstere durch die Höhe der Singstimmen und Geigen beim Worte *pendebat;*

Leztere durch die Verzerrung des zweiten und vierten Viertels.

Tab. VII. z) Man sollte glauben es wäre gegen die Prosodie gefehlt, daß die lange Silbe *sta* auf der zweiten Hälfte des Schlages, folglich auf das kurze Taktheil fällt. Allein, wenn man einsieht, daß der Silbe *sta* drei Viertel, der kurzen Silbe *bat* nur ein Viertel zukömt: so ist dieser Anstand schon gehoben.

Tab. VII. y) Der Zwischenklang as in der Bratsche befördert ungemein das Gesang.

Tab. VII. ii) Die zweite Geige hat c, die Dritte zur Grundstimme, sie hält es an, und es löset sich

auch



auch in das b auf, worin die Grundstimm getretten ist; deswegen wären es heimliche Achten, wenn nicht die Grundstimm zur Zeit der Auflösung sich in einen andern Ton nämlich ins Des bewegte.

Tab. IX. q) Das achte Achtel e der Bratsche ist mit Vorbedacht eingeschaltet worden, denn hierdurch schleicht sich die folgende Zusammenstimmung ganz gelind ein.

Tab. VIII. l) Dieser Period in Pergolesens Saze bestund nur aus dritthalb Schlägen: deswegen haben wir noch einen halben beigefügt. Tab. IX. r)

Die Uebelklänge sollten immer mit Bindungen vorkommen: daher haben wir statt jenem Gesange Tab. VIII. m) ein anderes Tab. IX. s) gewählt.

Tab. IX. t) Diese Zeichen welche dem ganzen Orchester eine wachsende Verstärkerung anzeigen, werden heutiges Tages sehr misbrauchet; denn kein Solo einer Arie schließt sich mehr ohne Lärmen, hier aber ist wenig Bewegung und daher bleiben die Singstimmen ziemlich unbedeckt. Wie ist es aber, wenn schon vier oder noch mehrere Schläge vor dem Schlußfalle, ein ganzes Orchester und alle Blasinstrumenten wie wütend rasen, und man den Sänger nur sieht den Mund aufreißen? Nicht anders, als wenn man das Weinen des kleinen Jupiter vom Geräusche der Ziklopen sähe vertuschen, damit ihn der kinderfräßige Saturnus nicht gewahr würde.

Tab. X.

Tab. X. k) Diese Ausweichung ist zu entfernt, und der nothwendig herrschenden Toneinheit zuwider. (68 § Tonsezk.) Es kömt nur darauf an, daß man Kenntnisse von der Ausweichung besize. Man kann überraschen und rühren ohne auszuschweifen. Z. B. Im weichen A bekömt der schlußfallmäßige fünfte Ton E seine große Dritte. Die Haupttöne, das weiche A und harte C, haben die nämliche Vorzeichnung: also kann nach dem fünften Tone E vom weichen A, F der vierte vom harten C folgen. Das weiche A und harte F sind um eine Stufe entfernt: also kann ebenfalls nach dem fünften Tone E mit der großen Dritte gis das F als Hauptton eintretten. Dies sind Ueberraschungen und widersprechen der Toneinheit nicht. Daß aber das ungebildete Ohr mit gegenwärtigen Gründen einstimme, bezeugt folgende Anmerkung.

Zu einem Stücke aus dem C darf wohl die Ausweichung ins F und ins G geschehen, die doch gewis entfernt sind, ja, wenn man sich lange im G aufgehalten hat, und rasch ins F übergehet; so merkt das Gehör, daß die Rede zuruckweicht und dem Ende zueilet. Und es kann die begierige Erwartung nicht ehender beruhigt werden, als daß das C, als der Mittelton zwischen dem F und G, eintrette, wie der Gebrauch der Harmonie im Vorlesbuche weitläufig erkläret.

Tab. X. l) Hier werden zwei große und eine kleine, aber lauter übelklingende Siebenten g zu As, c zu Des und f zu G ohne Vorbereitung angeschlagen. Sollten sie als Zwischenklänge vorkommen: so ist ihre Bezieferung unnüz, und ihre Dauer zu einem ganzen Viertel im langsamen Zeitmase unangenehm. Deswegen haben wir Tab. XI. l) im dritten Schlage die große Siebente, vermittels eines vorgesezten b. zu einer kleinen gemacht, die Bezieferung ausgelassen, und den Werth der Noten m) verringeret.

Tab. XI. o) Das anhaltende und lieblich verzogene Gesang der Bratsche muß bei gegenwärtigen Schlußfällen, die sehr trocken abgestuzt sind, gute Wirkung hervorbringen.

Tab. X.

Tab. X. m) Nun wissen wir auch, warum dieser Gedanke im Eingange der Instrumenten schon vorgekommen. Es dienet zur Regel, daß man nicht viel Sinne ins Ritornell sezen solle, wenn man nicht wenigstens die mehresten zum Vortrage der Singstimme brauchen kann. Es ist keine Kunst, roth, grün, blau und allerlei bunte Farben aufzutragen, sondern diese verlohren anbringen können, verräth den Meister. Wie oft vergißt man nicht den Ton, den Saz, die Bewegung, womit der Tonsezer angefangen hat? Wenn aber die Vorbereitung ganz einfach ist, und alsdann alle diese Sinne vermittels der Wiederholung und durch die unterlegten Wörter erst bedeutend werden, so sprechen die Instrumente, und die Singstimmen dienen blos zur Bekräftigung. Welche Sicherheit kann nicht von einer gründlichen Einsicht erzielt werden!

Tab. XI. n) Wir haben den Schluß des Eingangs, der von derZeit nicht mehr ist gehöret worden, zum völligen Schlusse des ersten Versetts gewählet, und den andern weggelassen; weil er ohnedem zuviel schon in diesem Stücke ist gehöret worden.

Tab. XI. p) Der Schlußfall wird viel entscheidender, wenn mehrere wohlgesezte Hauptklänge mit anhaltenden und ordentlich sich auflösenden Uebelklängen angebracht sind.

Theils aus der Kuhrpfälzischen Tonschule, theils aus der parallelen Verbesserung, so auch gegenwärtigen Gründen zu Folge werden alle übrige folgende Versetten und die Betrachtungen hierüber leicht verstanden werden. Wir glauben nicht unsern Lesern verdrüßlig zu werden, daß wir von einem Stofe, der sich dazu auf den Kirchenstil beziehet, so lang abhandeln wollen; denn die planmäßige Tonsezkunst hat ihre Anwendung in allen Stilen.

Nichts kann aber für Liebhaber der musikalischen Kenntnisse und für lehrbegierige Tonschüler gröseren und gleichmäßigen Nuzen schaffen, als daß man einen Vergleich des trockenen und einfachen alten Stils mit unsern jezigen geschminkten aber manchesmal zu verworrenen Stile deutlich einsehen lerne.



Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Zweite Lieferung den 15. Heumonat 1778.

Nun ist das Eis gebrochen.

Die Vorurtheile sinken. Man fängt schon an, den trockenen Stil der Alten mit unserm glänzenden, und den einfachen Stil der Alten mit unserm verworrenen in Vergleich zu ziehen.

Nicht deswegen; weil es alt ist, mißfällt ein Stück: eben so wenig, als die Neuheit ein Stück mehr anpreisen soll.

Nein. Gründe; wissenschaftliche Gründe; philosophische Ursachen, die, über alle kriechende Vorurtheile erhoben, wie von einem Wartthurme, die alten und neuen Gebäude mit redlicher Unpartheiligkeit übersehen; vernünftig-gefolgerte Wahrheiten dienen uns zum Leitfaden, um das Grose bei schwachen Geistern aufzusuchen, und um die Unvollkommenheiten in den Werken der erhabensten Genien den Zöglingen zur Warnung mit Liebe anmerken zu können.

Der laute Beifall von gelehrten Tonliebhabern, von einsichtsvollen Aestetikern, die sich zum Geschäfte

wählen, unsere Betrachtungen nicht nur zu lesen, sondern zu studieren; dieser tiefdenkenden Köpfen lauter Beifall ist es, was uns aufmuntert, und mit heiser Unruhe den versprochenen Zeitpunkt erwarten läßt, wo wir am abgebrochenen Stofe fortarbeiten, und einen harmonischen Nuzen auf Seite der Leser und auf Seite der Betrachtenden uns zusicheren dörfen.

Wir nehmen alle freundschaftliche Erinnerungen mit Danke an, und sind eben so bereitwillig, alle uns eingeschickte Zweifel nach Kräften aufzulösen.

Wir bleiben immer noch bei der Gesinnung, die wir in der ersten Lieferung geäussert haben.

Unser Vorhaben ist weitaussehend. Den ganzen Umfang der Tongelehrtheit vortragen wollen, d. i. von allen Gattungen der Tonstücke Beispiele einzurücken, für alle mögliche Arten der Sezkunst praktische Anleitungen zu lieferen, — diese stäte Absicht ersodert mehr Raum, als etwa wenige Bögen sind.

Es soll Nichts von Bedeutung übergangen werden. Nur bitten wir unsere Leser, die von sehr verschiedener Denkungsart sind, uns nicht zu Last zu legen, wenn nicht jede Monatschrift ganz nach eines jeden Geschmacke ausfällt. Zu gleicher Zeit, als wir für die Liebhaber der Singkunst Arien einrücken, wollen die Tonschüler ihre Einsicht in der Sezkunst verfeinert wissen; eben, da wir zur Uebung der Finger und zur angenehmen Unterhaltung mit Clavierstücken auftretten, wollen andere historische Nachrichten



richten von grosen Meistern, Schilderungen der Tonsezer, Sänger, Instrumentisten u. d. m. lesen.

Es muß also unsere Betrachtung bald empirisch sein, um nicht den Verstand zu ermüden; bald mathematisch, um uns nicht im Staube des Geschwäzes zu verlieren; bald philosophisch, um allgemein-faßliche Gründe zu bestimmen; bald poetisch, um vom Schwunge des Genie richtig urtheilen zu können.

In der Auswahl der Gegenständen soll eine unbegränzte Mannigfaltigkeit herrschen.

Die Ordnung der Stofen soll immer verändert werden. Nur derselbige Endzweck wird unsere Arbeiten beselen: zu lehren und zu vergnügen.

Womit wir die erste Lieferung beschlossen haben, damit fängt gegenwärtige an.

Auf die nämlichen Gründe fußt sich diese Lieferung, und da wir vom ersten Versett, das fast einem Chore gleichet, weitläufig abgehandelt haben: so richten wir unsern Augenmerk izt auf ein Solo.

Das zweite Versett von Pergolesens Stabat Mater wird zur Abwechslung vom Sopran allein gesungen. Der Ton C schickt sich auf das vorhergehende, und das veränderte Zeitmas unterhält sehr wohl. Der drei Achtel Takt wird zu heziger Zeit, wo unser Vortrag viel fertiger und hiziger ist als jener der Alten, öfters übel verstanden, und zu Gesängen oder Zusammenstimmungen gebrauchet, die an sich nur halbe Schläge ausmachen. Man erin-

 neret

neret sich, daß an einem gewißen Orte bei einem solchen lezten Allegro ein vollständiges Orchester einen ganzen Schlag hat eingehalten, dort, wo keine Pause stund. Und es läßt sich die Ursach hievon leicht ergründen, wenn man weiß, daß es sieben Schläge, mithin vierthalb Schläge im $\frac{6}{8}$ oder $\frac{2}{4}$ Takt waren.

Tab. II. i) Dieses Gesang ist gegen die Harmonie und Prosodie gefehlt; denn die untere Stimm bekömt erst bei dem dritten Achtel, was die obere beim zweiten schon gehabt hat, und statt, daß im gegenwärtigen Verse die erste Silb lang, die zweite kurz, die dritte lang und die vierte kurz ist: so fallen die lange Silben auf kurze, und die kurze Silben auf lange Noten.

k) Die Ausweichung ins weiche B ist sehr hart, und bei dieser Lage nicht leicht zu verbesseren, wenn man nicht die ganze Einrichtung wegwerfen sollte.

l) Dieser Saz ist gar zu leer und zu kahl, wenigstens sollte die Bratsche ein wenig dabei singen. Tab. III. i)

Tab. V. i) Nun finden auch musikalische Stuzer Gelegenheit ihre Kritiken anzubringen, wenn sie zwei Fünften zwischen der zweiten Geige und der Bratsche entdecken. Hierauf antwortet die Tonsezk. §. 49.

Tab. V. k) Die sanft und mit annehmlichen Dritten hier anhaltende Harmonie der zweiten Geige und Bratsche trägt sehr viel bei, die Betrübniß auszudrücken. Hier sieht man, wie benebelt auch die grösten

Genien

Genien sind, wenn sie blos nur dem Gefühl nach ohne wissenschaftliche Gründe handeln.

Vielen seichten Musikliebhabern könnte vielleicht dieses Versett als ein Muster des Ausdruckes vorkommen; wir finden das Gegentheil. Animam gementem, eine schmachtende, seufzende Seele zu malen, darf man Nichts weniger als rasche Bewegungen anbringen. Ist aber einem stolzen, kühnen und verwegenen Soldaten etwas eigener als ein solches convulsivisches Gesang, das immer die Worte cūjūs ănī-mām gĕ mēntēm auf eine unerträgliche Art verzerret? Hier sollte vielmehr die erste Silbe lang ausgedehnt werden, und die andere schwache Silb schleppend nach sich ziehen.

Welch ein uneigentlicher Ausdruck äußert sich beim Worte pertransivit? Ebenfalls das Widerspiel. Um das durchschneidende Schwert zu schildern, muß 1) das Gesang mit einem eindringenden Tone steigen, 2) die Harmonie wachsen und nicht von einer raschen und harten Tonart zu einer schwachen und weichen herabsinken. Wir haben, um diesen Fehler zu bedecken, ein Verstärkungszeichen Tab. V. m) angebracht. Zu diesem Ausdrucke wäre nichts schicklicher, als eine kleine Siebente hinauf aufzulösen, und ein Gesang zu erfinden, das immer höher, und von einer gleichwachsenden Harmonie begleitet würde.

Tab. V. l) In diesem Schlage haben wir etliche Noten eingeschaltet, um das Gesang durch die kleinen

Zwischenspiele zu erheben; ferner der Grundstimme n) das F zur Abwechslung gegeben, damit nicht viermal der nämliche Schlußfall folge.

o) Hier singt die Mittelstimm mehr als die äußere.

Tab. IV. i) Man ist es besonders bei unsern heutigen manchesmal zu schleckerhaften Musiken nicht gewohnt, daß das erste Solo in einem Tone schließe, wie hier das As zum C ist. Es ist freilich natürlicher, daß ein Stück voran schreite, ehe es zurückgeht. Ersteres wird durch das Anwachsen der Kreuze, lezteres durch das Anwachsen der ben bewirket. Jezo aber sezt man lieber nach dem ersten den fünften, nach dem fünften den ersten, und so ekelhaft, daß man eine solche Arie nur einen Winter hindurch vertragen kann, und das zweite Jahr nicht mehr anhören mag. Im Gegentheile sehen wir, daß ein einfaches und dabei mannigfaltiges Stück lange Jahre mit Beifall, wie gegenwärtiges, könne aufgeführet werden.

Tab. V. p) Die Bratsche singt hier eben so natürlich und so deutlich als der Sopran.

Tab. VI. i) Diese acht Schläge sind so ausschweifend, und diese Ausweichung, oder, wie es sein sollte, die Zurückkehr in den Hauptton ist so übel beschaffen, daß, wenn wir unser natürlich- und unschmeichelhaftes Gehör befragen wollen, nichts anders jezo erwartet wird, als der fünfte Ton vom F. Fünf Schläge schliesen im weichen B, das fünf ben hat; fünf Schläge schliesen im weichen C, das drei ben hat. In keinem von

beiden

beiden können wir aufhören: folglich muß es derjenige Ton sein, der mehr als drei, und weniger als fünf hat.

Tab. VI. k) Pergolese schreibt Tasto solo an einem Orte, wo er seine eigene verworrene Harmonie nicht mehr verstund. Diese Vorschrift hat nur ihren Plaz:

1) wenn der Einklang herrscht,

2) wenn viele Zwischenklänge erscheinen, die in den Stimmen schon ordentlich gelegt sind,

3) wenn die Harmoniensolge sehr flüchtig und künstlich forteilet; denn in lezten Fällen wär die Aufgab auch für den Kapellmeister, wenn er sich selbsten an das Clavier sezte, in Ansehung der Geschwindigkeit unausführlich. Aber ein Tasto solo, wie hier, ist einer von den Misbräuchen, der jezo nur gar zu stark im Schwunge geht: nämlich einen gewissen Ton im Grunde liegen zu lassen, und dabei oben zu sezen, was einem nur beliebt. Diese saubere Art hat noch einen andern Namen Pedal bekommen, als wenn beim Pedale die obere Stimmen nicht immer in den allgemeinen und einzigen Grundaccord von der Dritten und Fünften auflöslich wären. (1 §. Tonsezk.) Wenn nun diese Gründe sich hinlänglich rechtfertigen: so müssen alle diese fehlerhaften Säze von den Schriften eines grosen Meisters verbannt sein,

Z. B.	5 3	7 5 4	5 3
	C	C	C

wodurch

wodurch unsere edelste Tonstücke (Tonsezk. 21 §.) noch zulezt dem niedrigen Geblöcke eines Pohlnischen Dudelsackes gleichen werden. Ist nicht Tab. VII. i) jene Begleitung viel erhabener, angenehmer, wie auch dem Kirchenstile und Ausdruck gemäßer?

Tab. VI. l) Diese Wiederholung der neun Schlägen, die schon oft, und weder verändert, noch versezet, sondern immer im nämlichen Tone gehört worden, ist eckelhaft. Statt diesen hätte Tab.V. q) jenes angenehme Gesang, das vorher im harten As gehört worden, im weichen C eintretten sollen, um die Einheit mit der Mannigfaltigkeit zu verbinden. Ein anders ist wiederholen, ein anders ausführen.

Wir haben, um den Beschluß zu verschönern, und gleichwie oben, der verdrießlichen Monotonie auszuweichen, der Sopranstimme bei den zwei vorlezten Schlägen ein eingeschränkteres Tab. VII. k), und bei den zwei lezten l) ein mehr ausgedehntes Gesang gegeben, und zweimal im Grunde As m) n) statt dem C gelegt, der Bratsche aber o) eine angenehm schleichende Bewegung angewiesen.

Man könnte die Begriffe *Monotonie* und Tonseinheit mit einander verwirren. Wir verstehen unter *Monotonie*, wenn immer derselbige Ton gehöret wird; unter *Tonseinheit*, wenn alle Hauptklänge eines Stückes in Ansehung der Vorzeichnung vom Haupttone nicht über eine Stufe entfernt sind.

Man betrachte (Tab. VI. m) n) den rohen Zwischenklang und seine Verbesserung Tab. VII. p) q).

Die

Die Bezieferung ist nicht selten unrichtig, besonders bei jenem Gange T. II. i), der sehr oft wiederholet wird. Unsere im Gesange vorgenommene Aenderung verbessert auch zugleich diesen Fehler.

Eine besondere Anmerkung verdient jene Lage der Töne T. V. r). Das erste Viertel ist eine Umwendung des zweiten, und für die rechte Hand geht eben so der Zwischenklang f in die Mitte, wie für den Baß das F vorgeschrieben ist.

Den Herren Liebhabern des Claviers lieferen wir hier das zweite Stück zu voriger Sonate.

Wir haben, gleichwie in voriger Monatschrift, auch ein gemächliches Zeitmas gewählt, um nicht die Anfänger mit hizigen und schweren Bewegungen abzuschröcken, um so mehr, als wir uns vornehmen, noch künftig immer dergleichen leichte Stücke mit einfließen zu lassen. Diese Art von Stücken nennt man Variationen Thema; weil der Spieler die gröste Leichtigkeit findet, auch willkührliche Auszierungen, ja mehrere Veränderungen, dem Hauptsinne ohngeschadet, darin anzubringen.

Diese Leichtigkeit fuset sich auf die Einheit der Harmonie; diese Einheit wird von den Hauptklängen bestimmt.

Das Stück hat vier Perioden im ersten, und eben so viel im zweiten Theile.

Die Hauptklänge im ersten Theile sind:

G | A D | G Cis | D |
G | A D | G D | G |

Die Hauptklänge im zweiten Theile sind:

D G | D G | D G | D |
G | A D | G D | G.

Diesen Hauptklängen zu Folge ersehen wir, daß dieses ganze Stück, welches sechszehn Schläge hat, im Grunde nur aus sechs wesentlich unterschiedenen Schlägen bestehe.

G | A D | G Cis | D | G D | D G |.

Der erste Period im ersten Theile kömt mit dem dritten überein. G | A D |

Im zweiten Theile kömt der zweite mit dem ersten Period fast überein, und söndert sich nur dadurch, daß die dreimal schwankende Bewegung vom fünften zum ersten Tone

D G | D G | D G |

zulezt einen entscheidenden Schlußfall enthält, der sich für das D erklärt.

Ueberhaupt sind im ganzen Stücke drei Schlußfälle angebracht, die genau müssen bemerkt werden, wenn man im Stande sein will, Tonstücke zu analisiren.

1) Der Schlußfall vom fünften in ersten Ton, welcher der entscheidendste ist; weil er aus den zwei verwandetsten Tönen bestehet, und den Hauptton zu Ende bekömt. Dieser nimt den lezten Schlag beider Theile ein. G D | G

2) Der

2) Der Schlußfall vom siebenten Ton Cis in den ersten D, oder vom vierten erhöhten in den fünften D. Dieser schließt beim vierten Schlage den zweiten Period im ersten Theile.

G Cis | D

3) Der Schlußfall vom ersten Tone in den fünften, der aus dem dritten und vierten Schlage des zweiten Theiles oder auf dem zweiten Periode haftet. D G | D

Daß ein entscheidender Schlußfall jede Tonstücke in der harten Leiter schließen müsse, ist die Ursach; weil in der harten Tonleiter der Schlußfall vom vierten in ersten mit dem Schlußfalle vom ersten in fünften zweideutig bleiben könnte. (Siehe der Tonsezkunst 31 §)

Daß der zweite Period sich mit einem weniger bestimmten Schlußfalle endigen müsse, ist die Ursach; weil die raschen Uebergänge, die gleichsam mit Sack und Pack schienen eine Wohnung zu verlassen, in gegenwärtigem sanften Stile, nnd besonders in einem engen Raume von vier Schlägen dem Gehöre zu auffallend wären. Deswegen ist er immer gelind, es mag das Cis als der siebente Ton vom D, oder als der vierte erhöhte Ton in der Leiter G betrachtet werden. Wenn das A als Hauptklang hier erscheinen sollte: so würde nebst vorigen unwidersprechlichen Gründen noch diese Ungereimtheit entstehen, daß das g in der oberen Stimme zur Siebenten würde, welche

sich



sich unmöglich auflösen könnte; eine Siebente, die zwar stufenweis (wie 24 §. der Tonw.) hinaufzu steigen kann, doch niemal sprüngen darf.

(Von diesem Schlußfall handelt die Tonsezkunst ausführlicher im 30 §.)

Daß in der Mitte eine schwankende Bewegung vom fünften in den ersten und ein umgewendter Schlußfall vom ersten in fünften Ton Statt finde, ist die Ursach; weil dieses die billigste Gleichheit zwischen beiden verwandetsten Tönen herstellet. Daher nahmen viele Tonsezer Anlaß, den fünften Ton la Corda dominante zu nennen. Wir würden auch diese Benennung beibehalten, wenn wir nicht suchten mehr mit wesentlichen Entdeckungen im Tonreiche, als mit überhäuften unbedeutenden Namen bereicheret zu werden. Es ist wahr, der fünfte Ton wird fast im ganzen Stücke immer vernommen, und bei tändelnden Säzen könnte z. B. zu einem Stück im G eine Orgelpfeif das d unausgesezt anhalten. Daraus folgt aber nicht, daß dieser Ton der herrschende oder der Hauptton sei.

Den Hauptton eines Stückes nennen wir denjenigen, auf den sich das Ganze beziehet; den Ton, womit man anfängt und endiget. Der Begrif dieses Tones, wovon man die Einheit hernimmt, muß mit dem Hauptklange nicht vermischt werden. Gleichwie das Wort Klang allgemeiner ist, als das Wort Ton, und dieses mehr Bestimmung als jenes enthält: so

so kann man auch mit Zuverläßigkeit sagen, daß jeder Hauptton ein Hauptklang sei, nicht aber, daß jeder Hauptklang ein Hauptton sei. Daraus folgt, daß in jedem Stücke sehr viele Harmonien vorkommen können, wovon jeder ihr Hauptklang kann entdeckt werden, in sofern wir denselbigen Klang heraussuchen, wozu die einfachen Wohlklänge die Dritte und die Fünfte ertönen; aber nur ein herrschender Ton findt statt, nur auf einen einzigen Ton beziehet sich das mannigfaltigste Gewebe der Ausweichung, und in solang kann man die Tonseinheit in einem Stücke anpreisen, bis ein anderer Ton als Hauptton erscheine, der nicht einmal mehr in der nähesten Verwandtschaft mit dem Hauptone stehet, sondern vermög der Vorzeichnung platterdings widerspricht.

Alle sieben Töne der Leiter: drei mit grosen Dritten; drei mit kleinen Dritten; und diese sechs Töne all mit der grosen Fünfte, der siebente aber mit der kleinen Dritte und kleinen Fünfte, können Hauptklänge sein. Nur aber der erste Ton darf für den Hauptton gelten.

Alle Töne mit der grosen oder kleinen Dritte können wechselweis den ersten und Hauptton vorstellen, aber Töne mit der kleinen und übermäsigen Fünfte, mit der kleinen und verminderten Vierte, mit der verminderten Dritte haben keinen Anspruch auf den Vorzug des ersten Tones, eben so, als man nur mit den acht Wohlklängen:

Der

Der Einklang
Die Achte
Die grose Fünfte
Die kleine Vierte
Die grose Dritte
Die kleine Sechste
Die grose Sechste
Die kleine Dritte

anfangen noch schließen darf, wie es im Beispiele auf der XX Tab. f. 1. des Vorlesbuches deutlich zu ersehen ist.

Daß hier gegenwärtiger Stof zu Veränderungen nicht Rondo heisen könne, liegt mehr am zweiten als ersten Theile. Der erste Theil ist Rondomäsig, da aber der zweite so kurz ausfällt: so schickt sich der ganze erste Theil nicht mehr darauf. Der zweite Theil darf wohl länger aber in keinem Falle kürzer sein; weil er mannigfaltiger sein muß als der erste. Da nun der Verfasser gegenwärtigen Stückes gesonnen war, etwas einfaches und kurzes vortretten zu lassen, damit die Veränderungen ferner fliesen, und diese Uebereinstimmungen deutlicher ausfallen: so mußte dieser Plan gewählt werden.

Wir liefern hier, Periodenweis, den ganzen Umfang der Harmonie, die vom Hauptklange bestimt wird, und sezen das Thema, die erste und dritte Variation in der nämlichen Tonart, dann die zweite in der weichen Tonart her.

Je

Je einfacher ein Saz, desto fähiger ist er, Veränderungen anzunehmen.

Man verwirre aber nur die mit Noten bald angehäufte, bald leere Vorschrift, Gesang und Bewegung nicht mit der so sehr angepriesenen Klarheit.

Unser Mannheimer Vorlesbuch entwickelt alle hier einschlagende Probleme, und zeigt, daß nur eine richtige Kenntniß der Tonfolge der Hauptklänge im Stande sei, jeden Schüler sicher zu leiten.

Wir haben von den fünf verschiedenen Perioden des Hauptsazes der ersten und dritten Veränderung in der harten Tonart; von den vier verschiedenen Perioden des Hauptsazes und der zweiten Veränderung in der weichen Tonart vier Fächer angemerkt: Im untersten sind die Hauptklänge. Im obersten ist das Hauptgesang, in der Mitte dessen Veränderung. Nur vom Hauptklange der ganzen Harmonie können sowohl die im Gesange enthaltenen Wohlklänge bestimmt werden, und hiedurch zeichnen sich die fremden Töne aus. Z. B. Wenn D der Hauptklang ist: so wird fis die grose Dritte, a die grose Fünfte, und c die Unterhaltungssiebente sein. Steht zwischen a und fis eine Not: so kann sie nicht mit wohlklingen, und wird als ein Zwischenklang eingeschaltet. Steht vor dem a das gis: so gilt es für einen Vorschlag. Sezen wir aber hinter dem a das h: so bedeutet dieses einen Nachschlag.

Man durchgehe also diese zwei Tabellen, die hier gleich folgen, und in Buchstaben dasselbige ausdrücken, was in den gestochenen mit Noten geschrieben war, nur mit dem Unter-

schiede,

schiede, daß sowohl die geltenden Töne ihre Bezieferung, als die andern ihre Bestimmung erhalten.

Man untersuche auch die Art, wie ein Saz, der in der harten Tonleiter erfunden war, in die weiche könne übertragen werden, wenn anderst im Umfange der Tonfolge nicht der dritte und sechste Ton Statt finden, die in der weichen Leiter einen wesentlichen Unterschied verursachen.

Die Anmerkungen über die in den gestochenen Beispielen enthaltene Cantate müssen wir uns wegen Enge des Raums für die nächste Monatschrift vorbehalten, da der zweite Theil hievon und zur ganzen Cantate eine vollständige Betrachtung folgen soll.

Es sind in der ersten Lieferung zwei Druckfehler zwar von geringer Bedeutung eingeschlichen; doch finden wir nüzlich, sie hier einzurücken, damit in den wissenschaftlichen Untersuchungen kein freiwilliger Anlaß zum zweifeln eingestreuet bleibe. Sie sind folgende.

An der neunten Seite in der dritten und vierten Zeile müssen die höchsten Töne des Fagotts klein gedruckt sein, und einen unterzogenen Querstrich haben; weil hiedurch die einmal gestrichene Abtheilung auf dem Claviere verstanden wird, die uns diese Töne in ihrer wahren Größe vernehmen läßt: also $\underline{g}$ $\underline{as}$.

An der vierzehnten Seite ist von unten herauf in der fünften Zeile der lezte Hauptklang A gefehlt, und muß F heisen, wie auf der fünfzehnten Seite weitläufig erklärt wird.

Hiemit beschliesen wir unsere Betrachtungen. Für die folgenden Monate sind schon instrumentalische Tonstücke, ganze Claviersonaten unter der Presse. Uebrigens, so mannigfaltig unsere Einrückungen sind: so soll doch unser stäter Augenmerk dahin gerichtet sein, daß immer die Tonliebhaber unterhalten, und die Tonschüler belehret werden.



Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Dritte Lieferung den 15. Augustmonat 1778.

Gründliche Beurtheilungen sezen eine tiefe Einsicht zum Voraus.

Man muß den ganzen Umfang einer schönen Wissenschaft genau inne haben, eh ein strenger Tribunal der galanten Aestetik könne aufgerichtet werden. Ein Recensent darf sich nicht mit den superficiellen Kenntnissen der geschminkten Gegenständen begnügen; alle künftige Folgen derjenigen Regeln, die er beschnarchet, sowohl, als deren Gesezen, die er festsezen will, sollen ihm lebhaft vor seinem scharfsichtigen Auge schweben. Dies sind im Kurzen die erfoderliche Eigenschaften eines Kunstrichters. Dies ist die Prüfung, die jeder redliche Biedermann mit sich erst vornimmt, um die Stärke seiner Aerme und die Dauer seiner Knochen zu kennen, eh er sich ins Schlachtfeld waget.

So dachten wir vor der Ankündigung unserer Monatschrift. Wir verwunderten uns auch schon lang über die Dreistigkeit so vieler empirischen



Schmetterlinge, die uns um die Ohren saußten, und ober den Augen fladerten, ohne jemal einen festen Standort ihres Angriffes zu wählen.

Viele Miethlinge von Schriftstellern, die im Bogenfüllen die Summe ihrer Pflichten erreichen, glaubten, es sei für ihr ewiges Denkmal schon genug, wenn sie das Mannheimer Orchester die Revue hätten passiren lassen. Mannheim fuhr während dieser Schwärmzeit immer mit unnachahmlicher Praktik geradenweges fort, stöhrte sich an diesem Gebrause nicht das mindeste, und das war es, warum die musikalischen Wolkentretter mit Widersprüchen schwanger, und mit Ebentheuern entbunden worden. Sie hießen also:

Man könne gründlich von der Musik urtheilen, ohne sie zu verstehen. Eine erzene Kenntniß der Klänge sei befuget, grosen Meistern ihre Richtung zu geben. Ein paar geometrische Vergleichungen hätten den sichersten Anspruch auf die Tonwissenschaft. Die musikalische Praktik sei ein geringer Vortheil derjenigen schwachen Köpfe, die aus Abgange der erhabnen Staatsstudien Zeit und Muse gehabt haben, sich mit Tändeleien abzugeben, u. d. m.

Wenn wir nur mit unserer Tonwissenschaft, die in der Kuhrpfälzischen Tonschule den zehnten Theil ausmachet, prangen, nur mit aufgewärmten phisikalischen Versuchen, die noch dazu mit Haaren müßten beigezogen werden, auftretten wollten: so hätten wir

uns

uns hier selber das Urtheil gesprochen. Da aber die Tonschule zur Praktik thätig anführet, da die Beweise für den Nuzen, und nicht aus Ruhmredigkeit angebracht sind: so wird es genug sein, Werke von Tonschülern zu zeigen, die nach unsern Gründen gearbeitet haben, und der Welt ihre Aufsäze bekannt machen, um durch eigenes Aufführen, durch unparteisches Anhören sich von der Zuverläsigkeit unsers Lehrgebäudes überzeugen zu lassen.

Herr Winter, der das Orchester im hiesigen Nationalschauspielhause anführet, ist der Verfasser gegenwärtiger Sinfonie.

Er hat die weiche Tonart D gewählet, die wenige Vortheile zu dieser Gattung von Tonstücken besizet, um etwas härteres und desto seltneres zu unternehmen. Die weiche Tonarten sind nicht in der Natur gegründet. Eine einzele aufgespannte Saite läßt nebst ihrem Klange noch zwei andere Töne deutlich vernehmen, die sich wie zum Ganzen das Drittel und Fünftel verhalten, auf dem Claviere aber die Fünfte und Dritte heisen. Z. B. a $\frac{1}{5}$ die 3. oder c $\frac{1}{3}$ die 5. zum F.

Die weiche Tonart entstehet blos dadurch, daß die zwei Dritten, wie hier vom f zum a, vom a zum c, verrücket werden. Das a zum f ist eine grose, das c zum a ist eine kleine Dritte. Will man nun die grose



Dritte, statt daß sie izt zwischen dem Hauptklange und der Dritte Statt fand, von der Dritten zur Fünften haben; soll die Verhältniß der kleinen Dritte, statt daß sie izt aus der Dritten und Fünften bestund, dorthin versezt werden, wo der Hauptklang und seine Dritte steht: so muß die Dritte zum F as heisen. Und dieses as ist zum F eine kleine, das c zum as eine große Dritte.

Deswegen ist die weiche Tonart schwach und matt. Die Sinfonien aber, wie gegenwärtige öfters mit Beifalle vor der Comödie ist aufgeführet worden, sollen feurig sein. Sie müssen das Geblüt in eine Wallung sezen, die Fantasie erhizen, und das Herz des Zuhörers mit harmonischer Kraft heftig anfallen, um es zu den Leidenschaften biegsam, und zu allen Empfindungen weich zu machen. Dies ist die bestimmte Wirkung der Sinfonie, die desto schwerer durch die weiche Tonart erzwungen wird, als matter die kleine Dritte von Natur ausfällt. Der Tonsezer muß deswegen die beide Leitern der harten und weichen Tonart genau kennen, um sich mit Sicherheit einen erwünschten Erfolg eines solchen schlüpfrigen Unternehmens versprechen zu dörfen.

Ein Tonstück im weichen D hat sonsten ziemliche Kräften, da sie die leere Saiten der Geige g d a e alle benuzen darf. Nur ist dieß die unübersteigliche Hinderniß, daß diejenigen Säze, die in einer harten Tonart vorkommen, in der weichen nicht allemal, und

fast

fast niemal mit gleicher Wirkung wieder erscheinen können.

Ein Tonstück in der harten Tonart, wenn es vorwärts schreitet, wenn die Rede wächst, weichet gewöhnlicher Weise in den fünften Ton aus. Dieses wird in der weichen Leiter schwerlich angehen; denn die weiche Tonart ist viel zu matt, um das Gehör immer in einer muntern Aufmerksamkeit zu erhalten; man würde deswegen gähnen und einschlafen, wenn nach dem ersten Tone, der eine weiche Tonart vorstellet, auch der fünfte mit der nämlichen kleinen Dritte erscheinen sollte.

Die meisten Tonsezer haben dieses aus blos natürlichem Gefühle wahrgenommen, ob sie aber den ganzen Umfang dieses Lehrsazes so sicher und leicht übersehen können, muß der Erfolg lehren.

Wenn in einem Tonstücke aus dem weichen D, der erste Theil im harten F schlieset: so wird, um die Einheit der Säze aufs äußerste zu suchen, der nämliche Sinn im weichen D wieder angebracht.

Der fünfte schlußfallmäsige Ton erhält auch in der weichen Tonart seine grose Dritte; denn sonsten wär er nicht entscheidend: also können jene Säze, die sich auf den ersten und fünften Ton beziehen, in der harten und weichen Tonart sich beinahe gleiche Wirkung versprechen. Haften aber die Sinne auf andere Töne der Leiter: so wird schwerlich die Gleichheit der Säze im ersten und zweiten Theile mit der Einheit der Aus-

weichung bestehen können. Z. B. Der erste Theil schlieset sich mit der harten Tonart F. Diese Tonart läßt den zweiten Ton das weiche G als den Hauptton zu; man kann in das weiche G ausweichen, da der Abstand dieser zwei Töne nur in dem Unterschiede einer Stufe, nämlich des Zuwachs der Vorzeichnung eines b vor dem e, bestehet. Dieser Saz darf aber ins weiche D nicht übertragen werden; weil der zweite Ton in einer ohnehin weichen Tonart nicht einmal die große Fünfte hat, die zwar zum Hauptklange fähig, niemal aber im Stande ist, einen Hauptton vorzustellen.

Wir wissen vom uralten Choralgesange, daß aus eben dieser Ursache unser jezo siebente Ton H niemal zum Hapttone auch ihrer so trockenen Gesängen gebraucht wurde.

Wenn nun der zweite Ton in der weichen Tonart, wie im weichen D das E seine kleine Fünfte b hat, und deswegen nicht ein Hauptton sein darf: so kann auch kein Sinn im ersten Theile mit der harten Tonart dasjenige vorbereiten, was im zweiten Theile auszuführen unmöglich fällt. Durch Beispiele wird unsere Erklärung deutlicher werden.

Im ersten Theile kann der Schluß folgende Hauptklänge haben,

	7 gr. 3			7		
F	D	|	G	C	|	F

oder

	7 b			7		
F	Fis	|	G	E	|	F

wenn

wenn diese Säze ins weiche D übertragen würden, so müßte entweder für beide vorige Gänge, diese unleidentlich trockene Tonfolge im Hauptone des ganzen Stücks gelten;

7
7 5b gr.3
D B | E A | D

denn diese sind nur schlußfallmäsig anscheinende Versezungen der Leiter, nicht aber Schlußfälle, da die erste im harten F die bündigsten und entscheidendsten waren: oder das E, um Hauptton zu werden, würde das Gehör auf eine unverzeihliche Art beleidigen

7 7
gr.5 gr.5
gr.3 gr.3
D H | E A | D.

7 gr.5 7b
D Dis | E Cis | D.

Wer diese Säze auf einem Instrumente vernehmen will, wird praktisch von einer solchen philosophischen Theorie überzeugt sein.

Ein anderes wär, wenn der Saz im harten F so hiese:

3b 7b
F | G C | F

dieser könnte im weichen D mit gutem Erfolge übersezt werden

5b 7
3 gr.3
D | E A | D.

Man ist nicht gewohnt, das erste Allegro einer Sinfonie im $\frac{3}{4}$ Takt zu sehen. Es gibt sehr wenige derselben.

Das

Das erste Allegro soll immer feurig sein, und Pracht haben, der $\frac{3}{4}$ Takt aber hat in seiner Natur etwas schleppendes und tändelndes. Er wird deswegen zu den Menuetten mit der besten Wirkung gebraucht. Wer hievon deutlichere Erklärungen sucht, kann diesfalls von den Herrn Tanzmeistern die thätigste Erläuterung einholen; uns ist genug zu zeigen, daß im dreiviertels Takt etwas schleppendes herrsche.

In der Tonschule unter dem Artikel Tonkunst ist der Unterschied zwischen dem Sechsachtels und Dreiviertels Takt beschrieben. Der Sechsachtels ist viel feuriger, da die zwei Bestandttheile jeden Schlages einander so ziemlich gleich sind. Der Niederschlag ist zwar kräftiger als der Aufschlag, wenn aber die nämliche Anzahl von Noten beiden zukömt: so kann diese Wirkung nicht so auffallend sein. Wenn aber, wie im $\frac{3}{4}$ Takt, der Niederschlag zwei Drittel vom Schlage, und der Aufschlag nur ein Drittel bekömt: so folgt, daß dieser Aufschlag viel schwächer, und deswegen der Takt schleppender sein müsse.

Wir wollen nun sehen, ob gegenwärtiges Allegro einem Menuette gleiche.

1) Es fängt im Einklange an.

Natürlicher kann wohl der Vortrag nicht sein, als im Einklange. Der Saz ist einfacher, geläufiger auswendig zu merken, und leichter in der Ausführung zu vernehmen.

Diese

Diese Gründe sind hinreichend um die Mannheimer Sinfonien vor dem bissigen Vorwurfe zu schüzen, daß sie alle im Unisono anfangen; besonders, wenn man ihre Ausführung mit anderen Sinfonien vergleichet, die manchesmal (weder allzeit, noch von allen gesprochen) Nichts, als eine Tändelei auf den Markt bringen.

2) Nach dem Hauptsaze folgt gleich ein sanfter Sinn, der eben dadurch auch gleichsam zum Hauptsaz wird; weil er den Zuhörer gleich einnimt.

3) Die zweite Geige lößt das d als die Siebente richtig auf, und vermittelt den zweifachen Vortrag der ersten Geige und der Bratsche, durch eine angenehm-flüsige widrige Bewegung zum Baß.

4) Das zweite Zwischengesang wär etwas hart ausgefallen, wenn vor dem b das e hätte hergehen sollen: das es ist also geläufiger und weicher, als das rasche e.

Wir finden auch noch für die Tonschüler nüzlich eine Anmerkung in Ansehung des Gesangs beizufügen, nämlich, daß es für alle ungebildete Ohren sehr aufnehmlich sei, eine Melodie im ersten und dann eine im fünften Tone schweben zu hören, die in Ansehung der ihrigen Schweiffung sich sehr ähnlich sieht. Diese Art haben sich deswegen viele Tonsezer schon zu Nuzen gemacht, und hierin können manchesmal weitentfernte Tonsezer in den Gedanken zusammentreffen. Diese Anmerkung ist allein schon im Stande, die unruhige

Kritiken der Halbgelehrten ins Helle zu sezen, wenn sie unter dem blosen Zufalle gleicher Sinne und einem musikalischen Diebstahle, dessen sich ein groser Kapellmeister und origineller Tonsezer freilich schämen müßte, keinen bestimmten Unterschied erkennen wollen.

5) Dies ist ein Beispiel eines verstellten Schlußfalles in der weichen Leiter.

6) Dies Gewebe ist sehr mannigfaltig, ohnerachtet, daß jede Stimme an und vor sich einfach gesezt ist. Wenn diese gedrängte Harmonien nicht die verwandetste und schlußfallmäßigste, sondern etwas trocken wären: so entstünde eine Verwirrung.

7) Dieser vierstimmige Saz schließt sehr bündig diesen Period.

8) Nun bekömt der Baß das Thema, und leitet durch künstliche Wendungen das Stück in das harte C 9) und harte F 10).

Diese Läufe der ersten Geige 11); das Abstossen des Baß 12); Prasseln der Mittelstimmen 13) erhizen die Fantasie des Zuhörers.

Eine unerwartete Wendung leitet die Ausweichung dem Scheine nach, wie auf einen Irrweg in das weiche G vermittels dessen fünften Tones D mit der grosen Dritte fis 14), das Gehör wird aber noch mehr überrascht, da es den fünften Ton G vom C 15) und zulezt den umgewendten Schlußfall vom ersten Tone F 16) in seinen fünften C 17) vernimmt.

Nun

Nun kömt wieder ein sanfter Sinn 18), der mit desto mannigfaltigern Tonfolgen der schleichenden Hauptklänge angefüllt ist, als einfacher und sich gleichender das Gesang fortwandert.

19) Die Violonzelle dienen zur Abwechslung, wenn bisweilen die Contrabässe schweigen.

20) Diese Umwendung ist nicht sehr üblich. Man mißt sie in den meisten Compositionen; weil man niemal die Reduction als etwas wesentliches des musikalischen Sistems betrachtet. Die Wirkung hievon ist weicher, als wenn sein Hauptklang zum Grunde läge, und stellet die Harmonie des siebenten Tones der harten Leiter vor.

Z. B.	d	7		g	6
	b	5		e	4
	g	3		d	3
Hauptkl.	E		Umw.	B	

Zwei fünfte Töne hintereinander G zum C 21), C zum F 22) ermuntern das Gehör sehr kräftig, nun eilet der erste Theil dem Ende zu. Nur ein kleines Zwischenspiel 23) vermittelts gegenwärtige Stärke des Orchesters, und den endlichen Schluß des ersten Theiles 24).

25) Wenn es wahr ist, daß idem et varium, die mannigfaltige Einheit gute Wirkung hervorzubringen im Stande sei: so muß es hier geschehen. Schwankend wechseln alle verwandete Töne miteinander ab, bis endlich der Hauptsaz im weichen G 26) eintrit, und durch eine betrügerische Wendung 27) ins harte B ausweichet.

28) Ob-

28) Obiger Saz, der beim dreizehnten Schlage ganz gleichgültig aufgenommen wurde, contrastiret hier, durch seinen unvermutheten Eintrit, und täuscht eben so, als überraschend das B nach dem angezeigten Betrüge 27) einfiel.

29) Um den Hauptton das weiche D eindrucksvoller zu bestimmen, dienet die gegenwärtige schwankende Harmonie, wo die zwei Töne D und A mit einander kämpfen.

Nun folgt Nichts mehr neues, aber neue Wendungen des Alten.

30) Das cis der Bratsche ist die übermäsige Fünfte zum Hauptklange F, wovon die Tonschule ausführlich handelt.

Von dem Waldhornsaz der Winter'schen Sinfonie ließ sich noch viel nüzliches sagen.

Wir wollen die Leser nicht mit einer Materie zu lang aufhalten, und es ist sehr wahrscheinlich, daß im Zeitlaufe von mehreren Jahren bei so verschiedenen Gegenständen in unserer Monatschrift vielleicht noch alles wird erschöpft werden, was nur den geringsten Vortheil einem Liebhaber sowohl als Schüler verschaffen kann.

Man giebt hier blos den Fingerzeig an, um den Nachgrüblern die Gelegenheit zu Entdeckungen, zu angenehmen Erfindungen nicht zu benehmen.

Es ist immer bei allen solchen Verbindungen, wo mehrere sonderbare Instrumenten in eine annehmli-

che

che Eintracht sollen gebracht werden, eine ausgemachte Regel, daß je einfacher jede Stimm vor sich, und je mannigfaltiger zum Ganzen gesezt wird, desto eindruckvoller die Wirkung ausfalle. Deswegen könnte man sich weder eine Mannichfaltigkeit versprechen, wenn die Waldhorne ihre Gänge aus den gewöhnlichen Jagdstücken entlehnten; noch die Einheit erzielen, wenn sie alle nur mögliche auch falsche Töne zusammenstümpeln sollten, um niemal zu schweigen. Wir erklären dieses in einem Beispiel T. VI. fig. 2.

i) und k) sind die Waldhorne jagdmäßig gesezt: so dringen sie nicht durch, so wird das Stück nicht erhoben, und keine Mannigfaltigkeit zeichnet sich aus.

Will man ihnen aber jene Töne anweisen, wie l) m): so höret man sie nicht unter dem Getöse der Instrumenten, ihre Töne stimmen nicht zum Orchester, und keine Kraft beseelt die Harmonie.

Wie zeichnet sich aber hievon der prächtige Saz n) o) p) q) aus?

f. 3. Auch jener Waldhornsaz verdient eine Anmerkung. Manche würden vielleicht sich die herrlichste Wirkung von den hohen Tönen und abstossenden Bewegungen der Waldhorne r) versprochen haben, und, wenn es zum Werke kömt, so klingt es eben, wie die Kinder mit einem Kamm am Munde und Papier die Posthörner nachahmen; kein majestätischer Klang wird jemal hievon ertönen. Gibt man aber aushaltende Noten wie s); dem zweiten Waldhorn anstatt

statt der gewöhnlichen Achte die Fünfte vom Hauptklange und so, daß diese beiden Waldhorne das Drittel und Fünftel vorstellen, dann wird ein schröckend harmonisches Gebrüll aus dem Scheidel kommen, das Einheit und Mannigfaltigkeit verbindet.

Noch finden wir f. 4. sechs Schläge der Bemerkung würdig. Die einzige Not in den zwei ersten Schlägen hat mehr Kraft, als wenn die unrichtigen Waldhornisten ganze Noten trillern.

Wer von der Tonmäßigung richtige Kenntniße besizet, wird wohl wissen, daß dieses g i), welches zum ersten Tone f den Abstand eines ganzen Tones ausmachet, als Dritte zum es, in welcher Ableitung es ein kleiner ganzer Ton vom f sein sollte, zu hoch stimme. Eben diese Unvollkommenheit, welche zu heben, seichte Tonschriftsteller tausend Ballen Papier zu Maculatur gemacht haben, leistet uns hier wesentliche Dienste.

Das im Einklange von beiden Hörnern ertönende f k) als die Fünfte zum B wirkt mit lauter Gewalt aufs Ohr.

l) das $\overline{c}$ und $\overline{a}$

die 5 und 3 in arithmetischer Herleitung

das $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$ in harmonischer Theilung

vom Hauptklange und Grundtone F erschüttern den Fußboden.

m) die doppelte Fünfte spricht voller Feuer.

n) und o) stellt das erste Waldhorn; die zweite Geige das zweite Waldhorn die Bratsche vor.

Diese

Diese Bemerkung wird in tausend andern Fällen eine nüzliche Anmerkung erzielen können.

Es ist noch nicht lang, daß man sich der Waldhorne auf diese Art benuzet. Man fängt schon an, vier Waldhorne aus mehrern Tönen, so auch Trompeten zu verbinden. Wir haben hier am verflossenen Gallatag des höchsten Namenfestes Ihro Kuhrfürstlichen Durchleucht zu Pfalz eine Messe aufführen gehört, wo zwei Chöre von Trompeten und Paucken aus verschiedenen Tönen und drei Chöre von Waldhorn ebenfalls aus verschiedenen Tönen zum gemeinschaftlichen Zwecke mit einem unerhörten Pracht wirken musten.

Für die Liebhaber des Gesanges folgen hier sowohl vom ersten Theile, der in voriger Lieferung gestochen war, als von dem zweiten Theile einige Erklärungen.

Gegenwärtiges Singstück hat Hrn. Johann Christian Bach, einen der grösten Tonkünstlern zum Verfasser, einen Mann, auf welchen Teutschland stolz sein kann. Diese Cantate besteht aus zwei Arien, und zwei Recitativen. Die verschiedene Leidenschaften, Gemählde, Karaktere, so darin herrschen, geben dem Sänger, wenn sie bedeutend ausgedrückt und vorgetragen werden, Gelegenheit, sich sowohl im sanften und zärtlichen, als auch im pathetischen und feurigen zu zeigen.

Die Poesie ist eine von den glücklichen, die ihr Dasein dem grosen Metastasio in Wien zu verdanken haben.

Herr

Hr. Bach wählte besonders deswegen diesen Stof zu seiner Cantate, um zu zeigen, wie viel Gewalt die Tonkunst habe, und wie groß ihre Kraft seie, die Gegenstände, auch die contrastirendsten, zu schildern; Vorstellungen von Schrecken und Beruhigung, Furcht und Hoffen, Liebe und Zärtlichkeit mit den deutlichsten Farben zu mahlen.

Wir verehren ihn als einen grosen Tonkünstler, und lieben ihn als unsern Landsmann. Seine zwei Opern Catone in Utica und Alessandro nell' Indie, welche hintereinander auf dem Königl. Theater zu St. Karln in Neapel mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden, haben ihm den Lorber eines Gesangsdichters erworben. Sein Stil, der einfacher und weniger Noten hatte, als der manchesmal rasend-Neapolitanische, bezauberte alles. Das sanfte, niedliche, und das singende rührte jeden empfindsamen Zuhörer. Das Gelehrte, die Ueberraschungen, die kühnste Wendungen, welches den Deutschen karakterisirt, wurde nicht mißbraucht, sondern mit Ueberlegung und zur nachdrücklicheren Erhebung des sanften angebracht.

Wir haben von diesem grosen Sezer Tonstücke in allen Gattungen, und errinnern uns kaum einen Mann, der in so verschiedenen Fächern (den Kirchensaz ausgenommen) mit gleicher Leichtigkeit und Glücke gearbeitet habe. Man sehe nur die viele Sonaten, Trio, Quarbetten, Quindetten, Concerten, Sinfonien, Arien, Cantaten, Serenaten, Oratorien, Opern,

welche

welche den Hr. Bach zum Verfasser haben, und seiner feurigen und mahlerischen Einbildungskraft das Lob sprechen.

Betrachtet man das Selenvolle und den treffenden Ausdruck, welches in den Katonstestament, der Cleoside und des Porus Liebesverständniß, und der Verzweiflung der Tochter des Temistokles vortreflich beschrieben wird: so muß man nur bedauern, daß Hr. Bach dem Geschmak des jezigen verdorbenen Zeitalters, und den gemächlichen Damen zu gefallen, so viel aufopfert, daß er sich mannchesmal zu Claviersonaten in dem unbedeutendsten und geschmacklosen änglischen Stil herabläßt. Vielleicht können ihn seine Lage, und sein Verhältniß entschuldigen; wir aber wünschen, aus warmem patriotischem Eifer, daß ein solches Genie, welches zur Aufnahme der schönen Künsten soviel beitragen kann, sich mehr den nüzlichen Verbesserungen, als den reichen Belohnungen der unbedeutenden Aufmunterer wiedme.

Ohneracht et Hr. Bach so viele und so verschiedene Werke herausgegeben, so ist er doch noch unermüdet, seine blühende Phantasie verläßt ihn nie, und seine Gedanken sind immer neu. Die musikalische Anstrengungen schwächen seine Gesundheit während seiner mannigfaltigen Vergnügungen sehr wenig; wir möchten also auf noch mehr herrliche Produkte von diesem grosen Meister rechnen.

Ueberhaupt concentrirt sich in den Tonstücken des Hrn. Bachs noch eine Mischung vom italiänischen Geschmake, worin die Hauptklänge sehr einfach sind; vom deutschen, der mit unerwarteten Wendungen überrascht; vom französischen, wo die weiche Tonart herrscht; und vom englischen, der bisweilen ganz kalte, abkühlende Gesänge vorbringt: eine Mischung, die vorher niemal vernommen wurde.

Der Stof zu gegenwärtiger Cantate ist ein Schäfergedicht. Ein ländliches Monodram. Der Liebhaber der Nice spricht allein, das Ritornel, 1) dienet zur Vorbereitung, was in den Opern die Ouverture ist, und wird wiederholet 2); wenn die Singstimm den ersten Vortrag geendiget hat.

Da das Ritornel nur einmal geschrieben ist, und doch zweimal gespielt werden muß: so dient folgendes zur Erklärung.

Von 1) bis 2) in den Instrumenten wird der nämliche Eingang wiederholet, mit dem blosen Unterschiede der Wörter, die das erstemal, dort, wo prima volta steht, heisen:

no, non turbati o Nice
io non ritorno
a parlarti d'amor.

das zweitemal, dort, wo seconda volta steht:

so, che a te spiace.

Hier fällt ein Stoß vom Orchester ein, und der Sänger fährt fort, mit den Worten basta così.

In

In diesem Vortrage ist vorzüglich zu bemerken, wie man einen langen Sinn einzukleiden habe. Es darf ehender kein Schlußfall auch nicht in den nächsten Ton geschehen, eh der Sinn geendiget ist; da nun dieser so ziemlich lang anhält: so hat Hr. Bach mit der Fünfte a und Achte d den ersten; mit der Dritte fis und Fünfte a den zweiten; mit der Fünfte a Achte d und Dritte fis den dritten Schlag bestritten.

Da izt nicht die Rede von blutigen Schlachten, noch von einem fürchterlichen Feldherrn, sondern blos von Liebe ist: so würde ein feuriges Ritornel, ein künstliches Gewebe, anhaltende Bindungen zur Unzeit hier, und ohne Frucht angebracht sein. Deswegen gehen die Geigen immer gesellig miteinander im Dritten 3), oder durchstreifen den Umfang der wohltönigen Harmonie 4) oder auch in Achten 5), wenn die Bratsche 6) mit der ersten Geige Sechsten hat.

Man ist nicht gewohnt, mit solcher Genauigkeit, wie hier 7) die Bindung anzumerken. Man begnügt sich in dergleichen Fällen nur damit, daß die erste zwei Noten einen Bund bekommen. Wenn aber die Bindung sich auf die drei Noten verbreitet, und die lezte Not zugleich auch einen Strich zum Abstossen erhält: so wird der Vortrag noch kräftiger. Solche Kleinigkeiten, wenn sie gehäuft werden, tragen zur Feinheit der Aufführung ungemein viel bei. Es wär daher zu wünschen, daß in allen Orchestern kein einzelner Spieler

 sich



sich eine Freiheit herausnehme, sondern ein Sklav der Vorschrift sei; hingegen müßte der Tonsezer eben so groß im Vortrage, als in der Vorschrift sein, um sich des Gehorsams solcher harmonischen Unterthanen mit Recht benuzen zu können.

8) Beim Worte ſpiace ist der Sinn schon geendigt, und dahier fällt auch der Stoß vom Orchester drein. 9) Dieses Zwischenspiel sagt im A das nämliche, was vorher im D vorgekommen war. Hr. Bach trift 10) eine glückliche Wendung, und leitet die Harmonie ins weiche E. Ueberhaupt ist diese Bewegung des Baßes 11) sehr fähig, allerlei Ausweichungen geläufig vorzustellen.

12) Auf eben diese Weis, wie der Uebergang vom weichen A ins weiche E geschah, schreiten wir hier vom weichem E ins weiche H. Die flüßige Bewegung der zwei Geigen 14) scheinet einen Gewitterguß vorzusagen.

15) Der Sinn hier ist außerordentlich lang, und deswegen verdient das Gesang 16) Nachsicht, wenn auch die strengen Harmonieforscher entweder wissenschaftlich beweisen wollten, daß die verminderte Siebente bei einem gefälligen Anerbiethen sehr unrichtig stehe; eine Siebente, die sonsten blos nur zu den kläglichen Ausdrücken von der Natur bestimmt ist, oder, wenn sie gar einen Fehler vorgäben, der darin haste, daß im Anfange dieses Sinnes die Harmonie Fis ais cis von den Instrumenten sowohl als vom Clavier ertönet,

die

die immer noch anhält, wozu aber das g eine ohne Vorbereitung frei angeschlagene Neunte ist.

17) Die Nice stöhrt sich wenig an den Reden des Schäfers, und sie befürchtet gar noch nicht das Donnerwetter, das seiner Erzählung gemäs ihr bevorstehen soll. Dieser Kaltsinn wird durch das ruhige Zwischenspiel sehr richtig hier ausgedrückt.

Was hier im weichen H vorkömt, erscheint 18) im weichen E, und 19) im weichen A.

Es sollte freilich immer die Lage des ersten Tons auf dem ungraden und starken Takttheile; des fünften Tones auf dem graden und schwachen Takttheile genau beobachtet werden. Das ist: es sollte der Period 18) und 19) gelegt sein wie 17). Aber es scheint, daß Hr. Bach auf die Worte, die nicht allezeit an vorige Stelle hinfielen, etwas nachgiebiger gewesen sei.

Ein glücklicher Ausdruck! 20) die Bratsche und die zweite Geige drücken den vom Winde erschütterten Wald, die erste aber 21) die leichten hin und her gewehten dürren Blätter aus. Quer 22) und schief 23) irren die betäubten Vögel furchtsam herum. Ganz verlohren fallen hie und dar 24) schon einige noch matte Tropfen. Dann rollt der feurige Donner 25) in den inneren Abgrund 26) der verlassenen Erde mit solcher Wuth, daß alle ihre verschlossene Gemäche davon traurig schallen 27). Kaum spricht der Schäfer davon 28): so schlägt es zum zweitenmal ein 29);

 noch

noch zitteren die bange Wolken 30) vom heftigen Stoß des sulphurischen Aethers. 31) Ihr Beben erschüttert die Luft. Die übrige Bewegung der Instrumenten 32) 33) trägt Nichts mehr zum Ausdrucke bei, sondern bestreitet nur den Anschlag der Harmonie, was sonsten der einfache Contrabaß mit dem Violonzell zu leisten befugt ist.

34) Eine zärtliche Pantomime geht der Arie vor; sie schildert vielmehr den Vorgang, wenn beide in die Höhle sich verstecken, als daß sie der Arie oder dem Sinne der Singstimme zur Vorbereitung dienen sollte.

Beide Fragen 35) und 36) sind sehr schön geschildert. Es geschieht immer ein unentscheidender Schlußfall vom vierten erhöhten in den fünften Ton, mit dem Unterschiede, daß 35) das Gesang auf der Fünfte a zum Hauptklange Dis, und 36) nebst der Fünfte auch auf der Achte vom Hauptklange Dis hafte. 37) Die Harmonie weicht furchtsam in eine schüchterne Tonart zurück, bei den Worten non temer.

Vereint tretten die zwei Geigen 38) in Dritten- und 39) Sechsten-Verhältnissen miteinander auf, bei den Worten Con te son io 40), und liefern uns ein sehr lebhaftes Gemählde von der Harmonie der zwei zärtlichen Herzen des Schäfers und der Schäferin.

41) Nun wächst die Rede. Bis hieher hielte sich die Arie immer noch im A auf. Die zum Grunde liegende Siebente a des fünften Tones H vom E zeigt, daß E anjezo der erste Ton sei. Wenn man den irri-

gen

gen Vorurtheilen der unrichtigen Tonschriftstellern noch anhienge: so würde man schwerlich einsehen können, warum das A im Grunde sich nothwendiger Weise ins Gis auflösen müße; weil sonsten die Zweite für den Uebelklang gehalten wurde, die 55) weder hinunterzu sich auflöst, noch hinaufzu Stufenweis schreitet, sondern gar springt. Da aber von unsrer kuhrpfälzischen Tonschule die Hauptklänge aller nur möglichen Harmonien sind erforscht worden, worunter sich auch die vermeintliche Zweite in der Umwendung befindet: so folgt, daß die Uebelklänge Uebelklänge bleiben, sie mögen in der Höhe oder Tiefe liegen, und keine Lage im Stande ist, dasjenige dissonirend vorzustellen, was vorhero wohlgeklungen hat.

Die schwankende Harmonie E 43) und H 42) kommen hier sehr gut zu statten, am Orte, wo die Erklärung schon geendigt ist. Scherzhaft spielen die 2 Flöten 44) zwischen den Pausen der Singstimm, sie sprechen, wenn er schweigt, und bestimmen dasjenige was er wünscht: nämlich den Gegen-Affekt.

Daß die Musik solcher richtigen Zeichnungen fähig sei, hätte man vielleicht niemal geglaubt, wenn nicht so grose Talenten wie Hr. Bach aufgestanden wären, und ihre Einbildungskraft mit allen möglichen Gegenständen hätten genau bekannt gemacht, und wenn nicht eine Schul errichtet wäre, die sich zum Geschäfte wählt, die Vorzüge solcher Männer ins Helle zu bringen, und den Liebhabern und Zöglingen

ihre Meisterstücke zum Bewundern und zur Nachahmung anzuempfehlen.

Die alten hatten die mitspielende Begleitung noch nicht in ihrer Gewalt, wie z. B. die zwei Geigen 45) sich bewegen, auch war ihnen das Anhalten zweier Bratschen 46) in der angenehmen Dritten-Verhältnisse unbekannt.

So unangenehm oder wenigstens unruhig dem Gehöre fällt, in der Ordnung gestöhrt zu werden, wenn es im süsen Schlummer 47) von lauter wiegenden Harmonien plözlich gewecket wird 48): so täuschend, ja bezaubernd muß es ihm sein, nach einer unterhaltenden Ungewißheit endlich wieder den Hauptton, den Hauptsaz mit naiser Zärtlichkeit sanft zu vernehmen, und im Genusse eines harmonischen Elisiums 49) einzuschlummern.

Eine Suspensio 50), wie in den künstlichen Reden, um den Zuhörer immer achtsam zu erhalten. Dann folgen Girlanden und Blumensträuse, womit der Sänger die Arie vor dem Ende noch ausschmückt.

51) Zu den Worten mentre folgori e baleni hört man ein Gerassel vom Donnerwetter, das immer fort tobt, ohne die Singstimm zu bedecken. Der Himmel klärt sich auf, 52). Dieser Ausdruck ist mit einer einsichtsvollen Wahl sowohl durch die Harmonie an und vor sich, als auch durch den Contrast der folgenden Harmonie mit der vorigen getroffen worden; denn erstens ist die Harmonie des fünften Tones mit der

Unter-

Unterhaltungs Siebente sehr heiter, zweitens sticht die harmonische Tonart A mit der grosen Dritte nach den weichen Tonarten vom H und Fis sehr ab, besonders, da das weiche Fis tiefer in die Kreuze gedrungen war, und das D wieder zurück weicht.

Die verminderte Siebente ist hier zum Ausdrucke der undankbaren Nice 53) und zum Vorwurfe, 54) sehr schicklich gewählt worden.

Ueber den zweiten Theil der Bachischen Cantate.

Ganz ruhig spricht der Schäfer, und der harmonische Umfang seiner matten Stimme wird von dem fünften Tone A und ersten Tone D unterstüzt; denn dies sind die sanftesten Töne. Er fällt auch 1) 2) in die Tiefe, und läst die Stimm sinken.

Beim Worte timorosa 3) ist die Harmonie der verminderten Siebente glücklich angebracht.

4) Es kostet gewaltsame Stöße, wenn der Himmel einfallen solle. Diese punktirte Noten und ihre Bewegung in der Tiefe mahlen den Gegenstand sehr lebhaft.

5) Der süse Augenblick erscheint mit der lieblichen Harmonie des fünften Tones, dem die im Vorlesbuche so sehr gerühmte Unterhaltungs Siebente beigesellet wird. Das d in der Singstimm scheint eine ohne Vorbereitung angeschlagene Neunte zu sein; die Wirkung ist hievon auch nicht so sehr vortheilhaft.

6) Diese Ausrufung auf der verminderten Siebente es drückt auf zweifache Art die Leidenschaft des beklemmten Schäfers aus: 1) daß die Stimm sich erhebe, 2) daß der hohe Ton von einer traurigen weichen Tonart entspringe.

7) Die weiche Tonart wird in die harte verändert, und dies flößt Hofnung ein, besonders, da die im Grunde liegende Siebente 8), die sich freilich auch auflösen sollte, scheinet, einen Menschen zu bilden, der sich von einer Leidenschaft zur anderen wendet. Wir wünschten daher, ohne dem Hrn. Bach zu nahe zu treffen, daß in den Geigen keine kleine Dritte 9) mehr vorgekommen wär. Er corrigirt sich zwar erst dort, wenn er das vielleicht 10) anbringt, und der Schäferin zu einer Entschuldigung helfen will. Es läst sich sonsten noch eine Bemerkung hier beisezen, die nicht wenig Nuzen bringen wird. Sie besteht darin, daß der Nachschlag $\underline{\underline{\text{es}}}$ der ersten Geige 11) vor dem Zwischenklange $\underline{\text{a}}$ in der zweiten Geige, 12) die gleich darauf folgt, keine gute Wirkung hervorbringe. Dieses kann durch folgende Erklärung noch deutlicher werden:

d	es	c	d	h
h	c	a	h	g
geltende Töne	Nachschläge	Zwischenklänge	Nachschläge	geltende Töne

Zum



zum Beispiele, wie man den nämlichen Saz auf verschiedene Arten ausführen könne, dienet das instrumentalische Zwischenspiel 13, das 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, immer in einem anderen Gewande auftritt.

Man glaubt die Schäferin zu sehen, da Hr. Bach die Instrumenten nach einer weit ausgedehnten Lage 21, in engern Raum 22) einschließt, um einen Zwang oder eine angemaste Spröde lebhaft zu schildern.

23) Die Instrumenten antworten, da die Gespielin schweigt. Ein herber Vorwurf, der von der Erniedrigung 24), und mit bedeutendem Ausdrucke 25) anfängt, fortschreitet, 26) wächst 27), und endlich in ein lautes Geschrei ausbricht 28), da er sie ihres Kaltsinn wegen spottet, und sich brüstet, alles schon in den stummen Gebärden gelesen zu haben, was bei ihr im Busem vorgeht.

Nun folgt die Arie. Wer sich vom inneren Gebäude eine genaue Einsicht erwerben will, darf gegenwärtiges Ritornel und die Singstimm mit einander vergleichen. Die 14 ersten Schläge im instrumentalischen Eingange und im Vortrage des ersten Sinns kommen völlig miteinander überein, nur mit dem Unterschiede, daß der fünfzehnte Schlag im instrumentalischen Eingange ins D 29) schließt; weil das Ritornel nicht so lang sein darf, und hingegen der fünfzehnte Schlag im Solo ins G 30) wieder zurück fällt; weil es noch Zeit ist, bis man erst in den fünften Ton ausweiche.

Die

Die Punkte hier würden vielleicht bessere Wirkung hervor bringen, und mehr Eindruck machen, wenn sie den Haupttönen 31), wie sie Hr. Bach 32) selbsten betrachtet, anklebten, als daß sie auf die Nachschläge fallen.

Diese rollende Bewegung der zweiten Geige 33) der Bratsche und des Baßes spielt dem Donnerwetter vor, das unter einer Meerstille fortdauren soll.

34) Dieser Gang ist einfach, aber fast zu trocken. Hr. Bach hätte auch können eine sehr natürliche Bewegung in der Bratsche anbringen, und hiedurch hätte das Stück außerordentlich gewonnen f. 2.

Man wird uns vergeben, daß wir, um die Hoboen zu erspahren, die nur in gegenwärtigem Schlage mit ihrem Gesange, und sonsten fast niemal sich auszeichnen, eine willkührliche Veränderung vorgenommen, und der Bratsche 35) anhaltende Noten angewiesen haben. Wir wissen sehr wohl aus der Mathematik, daß, je harmonischer die Verhältniß der harmonischen Zahlen gelegt ist, desto angenehmer die Wirkung fürs Gehör ausfalle. Deswegen war auch der Bachische Saz sehr schön; weil er so hies:

2 Hoboen	g	$\frac{1}{8}$
	h	$\frac{1}{5}$
2 Waldhorne	d	$\frac{1}{3}$
	g	$\frac{1}{2}$

Die

Die Austheilung der Stimmen war also dermaßen eingerichtet,

daß zwischen dem $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$ keine Zwischenzahl;

zwischen dem $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$ ein harmonischer Antheil;

zwischen dem $\frac{1}{5}$ und $\frac{1}{8}$ 2 harmonische Anth. fehlen.

Da wir aber zugleich einsehen, daß dieser tändelnde Gang zum Zwischenstücke diene, und keinen Hauptsinn vorbereite, sondern nur einmal und ganz zu Ende in dem Solo 38) vorübergehend erscheine; so konnte noch eher unsere Willkühr statt finden. Dieses Wort tändelnd gibt uns zu mehrerem Nachsinnen hinreichenden Stof.

Darin söndert sich der Kirchenstil vom Opernstile, daß der Kirchenstil einen ernsthaften Gang, eine herrliche Bewegung, künstliches Gewebe, anhaltende Bindungen, und schröckend- prächtige Einfälle der mitstreitenden wesentlichen Theilen sich zueigne, der Opernstil hingegen auf den nämlichen Tönen eine komische Bewegung habe, und munter daher tänzle. Wenn nun etwas ländliches, naifes, unschuldiges vorzutragen ist: so machen die tändelnde Bewegungen, wie hier, die beste Wirkung. Man wiederhole nur in mancherlei Vorfällen diese Anmerkung, und es wird zulezt nicht schwer sein, von der Wirkung eines Tonstückes, und von dem Unterschiede des Kirchen- und Opernstils gründlich zu urtheilen.

Was man aber in gegenwärtigem Ritornel kritisiren könnte, ist vielleicht der dreimalige Schlußfall,

dreier

dreier nacheinander folgenden Perioden im fünften Tone 33, 36, 37, welches ekelhaft wird.

39) Der Ton fis ist hier etwas hart. Die lezte Hälfte dieses Schlages hätte vielleicht fliesender sein können, wie fig. 2. Das Gehör fodert Deutlichkeit, und, je einfacher, je natürlicher der Saz ausfällt, desto leichter ist dem Gehöre es einzusehen, mitzusingen, auswendig zu merken, und desto angenehmer. Deswegen finden die Opernmusiken immer mehr Beifall, als eine Kirchenmusik von gleicher Stärke, und verhältnißmäsigen Range. Wenn nun das Gehör daran gewöhnet wird, wie im vorigen Schlage das erste, fünfte, neunte, dreizehnte Sechzehntel für einen geltenden und entscheidenden Ton zu erkennen: so wird es beleidigt, wenn es das fis hier als einen Zwischenklang betrachten soll. Wird aber das fis als eine Siebente zur Harmonie gerechnet: so ist der Mißlaut offenbar, da kein Uebelklang jemal willführlich in die Höhe steigen darf, sondern sich nothwendiger Weise immer hinunter auflösen muß. Mit einem fast ähnlichen Gesange ist 40) ein häßlicher Mißlaut schier unvermeidlich; denn die Siebente c zum Hauptklange D wird zum Wohlklange, ohne sich zu bewegen. Wir überlassen diese Anmerkungen denjenigen, die dem Sisteme gern nachdenken.

Den Feinden der teutschen musikalischen Poesie dörfen wir vielleicht auch einen Anstand in der italiänischen zeigen, der nicht so leicht zu heben ist. Nicht

wahr!

wahr! Sie glauben, daß es unmöglich sei, teutsche Verse so wohlklingend wie die wälschen zu sezen. Sie sprechen allen italiänischen Gedichten zum Voraus den Beifall und den patriotischen Versuchen Hohn zu. Nun so hören sie. Auch wir verstehen die italiänische Sprache und kennen ihre Vorzüge. Wir bewundern des großen Metastas fliesenden Stil. Aber sagen sie uns doch, wie muß man nicht die Backen aufblasen, wenn man in das gehörige Silbenmas und unter die eigene Noten 41) folgende Worte bringen will: quĕsto è ĭl pĭŭ chĭarŏ gĭornŏ?

Was sonsten von der Composition der Arie noch zu erinnern übrig bleibt, ist Nichts als lobwürdiges von dem Gesange, daß es sehr einfach, natürlich, und den Auszierungen fähig sei; daß es von mittelmäsigen Sängern könne mit Ehre vorgetragen werden, und überall jenen Ruhm, jenen Beifall sich zusichern könne, dessen der Name Bach schon längst würdig geworden.

Nach der Arbeit eines grosen Geistes will sich nun auch ein Tonschüler auf die Bühne wagen, der erst in seinem Fache nach der Anleitung unsers Mannheimer Lehrgebäudes bisher gebildet worden.

Es ist Herr Franz Mezger, der sich auf einen singenden Vortrag auf dem Claviere befleiset, und in seinen Tonstücken etwas rührendes suchet. Unerwartete Wendungen, feurige Ueberraschungen waren noch nicht Heldenzüge für ihn, um sich unter andern aus-

zu-

zuzeichnen, er hat aber schon praktisch auch in anderen Versuchen, für verschiedene Instrumenten bewiesen, wie man planmäsig mit einem gewissen Zusammenhange kleiner niedlicher Sinne das Ohr erlustigen, und das Gemüth täuschen könne.

Da wir wünschten, daß alle Anfänger vom Clavierspielen sich zwar an gemächliche doch immer an Stücke wagten, die nebst einer geschmackvollen Bewegung zum anhalten auch anführten: so haben wir gegenwärtiges Stück gewählt, wodurch unsere Absicht nicht ohne Vergnügen des Schülers leicht erzielet werden könne.

Dieses Stück ist sehr angenehm für das Gehör. Es singt einfach fort, ohne deswegen in eine verdrießliche Monotonie zu verfallen.

Um die rechte Hand richtig im Zeitmase zu leiten, die Schwachheiten vielleicht glücklicher zu bedecken, und eine Mannigfaltigkeit durchgehends beizubehalten, beweget sich der Baß während dem ganzen Stücke.

So sehr der wahre Zweck der Musik (welches wir das singende nennen) durch ein trommelmäsiges Getös der Zwischenstimme bei großen Werken, und des Baßes auf dem Claviere vereitelt werden kann: so eigensinnig wär es hingegen, wenn man blos deswegen eine Gattung von Bewegung missen sollte; weil sie leicht, nicht zu neu, und in den Augen unrichtiger Beurtheiler nicht zu gelehrt ist.

Der

Der beredsamste Declamateur wird sich weder besondere Ausdrücke noch eigene Wörter wählen, die nicht in gesellschaftlichen auch in gemeinen Gesprächen statt finden.

Und so gegründet wir auch uns brüsten dörften, mit neuen Harmonien der Elfte und Dreizehnte, mit neuen Umwendungen des siebenten Tones der harten Leiter, die bisher noch miskannt waren, auftretten zu können; so war doch unser sorgfältigstes Bestreben in unseren Empfindungen, der Probierstein zu der Beurtheilung niemal, einen Saz zu haben, der ganz neu ausfalle, vom gewöhnlichen völlig abweiche, und eine erst erschaffene Welt vorstellen sollte.

Gleichwohl wird es uns hier an Widersprüchen nicht fehlen; auf die wir schon lange warten, um desto sicherer die benebelnden Vorurtheile, die irrigen Sisteme abzuschaffen, und dadurch unsern Nachkömmlingen einen breiteren Weg zur deutlichen Einsicht bahnen zu können.

Wir kehren zu unserem vorhabenden Tonstücke zurück.

Im ersten Theile finden wir eigentlich fünf, im zweiten Theile eben auch fünf Perioden, wenn wir nur diejenigen Sinne für einen Period anrechnen wollen, der mit einem entscheidenden Schlußfalle etwas gewisses vorstellet.

Der erste Period 1) im ersten Theile und 2) im zweiten Theile schließt in dem nämlichen Tone, womit

 jeder

jeder angefangen hatte. Der zweite Period im ersten Theile 3) fällt in den fünften und der dritte Period 4) in den fünften vom fünften Tone, dann schwanken die zwei Hauptklänge, der erste und fünfte Ton unentschlossen, bis endlich 5) ein förmlicher Schlußfall im C erscheint, und vom folgenden schlußfallmäsigen Periode seine Bestättigung 6) erhält.

Der zweie Period 7) im zweiten Theile schließt im fünften Tone A mit seiner entscheidenden grosen Dritte in der weichen Leiter vom sechsten Tone D. Der dritte Period 8) kehrt in den fünften Ton C vom Haupt- und ersten Tone F zurück. Der vierte 9) und fünfte Period 10) kommen mit dem vierten und fünften im ersten Theile völlig überein mit dem blosen Unterschiede, daß der Schluß des ersten Theiles im fünften Tone, worin der zweite eintritt, und der Schluß des zweiten Theils im ersten Tone geschehe, womit der erste angefangen hatte.

Umständlicher können die Perioden mit aller ihrer Tonfolge, Wendung und Entscheidung betrachtet werden, wenn man alle ihre Hauptklänge erforschet.

Erster Period			7		3b	7	13 11 / 12 10	
Hauptklänge	F |	F |	E |	F |	G	H	C |	F.

Hierin zeichnen sich besonders der dritte und fünfte Schlag aus; der dritte durch eine Umwendung des siebenten Tones der harten Leiter F, die selten vorkömt. Man mißkannte bisher den Unterschied des

sieben-

siebenten Tones der harten und des zweiten der weichen Leiter. Deswegen sind die unrichtig gebildeten Ohren schon daran gewöhnt, daß, wenn sie G mit $\frac{6}{\frac{5}{3}}$ vernehmen, Nichts anders als den fünften Ton A vom weichen D erwarten, da doch E ebensowohl der siebente vom harten F als zweite vom weichen D sein kann. Und welche gute Wirkung wird nicht vom folgenden A mit seiner Sechste erzielet?

Manche Tonsezer hätten vielleicht ohne Bedenken dem Basse statt dem b den Ton C beigelegt, wovon als wahrem Hauptklange das oben liegende d eine frech ohne Vorbereitung hingeworfene Neunte geworden wär. Es ist also nicht genug, nur einzele Töne unter sich zusammensezen können, sondern man muß mit scharfsichtigem Auge jede Umwendung unter ihren wahren Grundton und Hauptklang zu bringen wissen, um von ihr mit stätem und unabgeändertem Geseze des Wohllautes oder Uebelklanges sich eine verhältnißmäsige Wirkung zusicheren zu dörfen.

Beim fünften Schlage und dritten Viertel, wo eigentlich das C die Begleitung der $\frac{6}{4}$ enthält, scheint es, als wenn das F der Hauptklang sei. In Ansehung des vorhergehenden H mit der Siebente a finden wir aber, daß das a sich nicht in einen Wohlklang auflösen könne, ohne sich zu bewegen: also muß das a einen weiter entfernten Uebelklang vorstellen, und daher zu einem anderen Hauptklange dem C die richtig

vorbereitete Dreizehnte sein, welcher zu Folge auch das f die Elfte wird.

Zweiter Period

					7	7 gr.3	
Hauptklänge	F	F	B	F C	D	G	C

Dieser Schlußfall hier zeichnet sich durch das vorhergehende D mit der Siebente sehr glücklich aus. In unserer Tonschule handelt ein ganzer Artikel von der Tonfolge und schlußfallmäßigen Versezung der Hauptklänge, und zeigt, wie kraftvoll die wahren Hauptklänge auf das Herz wirken, wenn scheinbare Schlußfälle, wie hier D mit seiner übelklingenden Siebente, als ein verstellter fünfter Ton vom G vorausgegangen.

Dritter Period

			7 gr.3	gr.3
Hauptklänge	C	D	D	G

Der dritte Schlag ist etwas kühn. Er sezt das D wie den fünften Ton vom ersten und Hauptone G mit der grosen Dritte fis und Unterhaltungssiebente c her. Dieser Gang würde sehr auffallend sein, wenn nicht gleich im folgenden Schlage der Gesangdichter sich gleichsam eines besseren besänne, und mit der Unterhaltungssiebente f in das C zurückkehrte.

Vierter Period

	7 gr.3		7 gr.3		kl.3			gr.3
Hauptklänge	G	C	G	C	D	D	C	G

Hier schwanken, wie gesagt, die zwei Harmonien des ersten und fünften Tones, dann siegt der erste Ton C, und zu seinem Schlußfalle, um ihn entscheiden=

scheidender vorzustellen, trägt daß weiche D nicht wenig bei. Das C als erster Ton erhält noch in den vier lezten Schlägen dadurch das Uebergewicht, daß ihme drei Viertel und dem fünften Tone nur eins zukomme.

Fünfter Period

Hauptklänge C G | C G | C G | C

Der erste, vierte und fünfte Period des zweiten Theils kommen mit eben denselbigen Perioden des ersten Theils, wenn man nur das C mit dem F und das F mit dem C vergleicht, völlig überein.

Erster Period.

F	F	E	F	B H C	F	des ersten	Theiles.
C	C	H	C	F Fis G	C	des zweiten	Theiles.

Vierter Period.

G	C	G	C	D	D	C	G	des ersten	Theiles.
C	F	C	F	G	G	F	C	des zweiten	Theiles.

Fünfter Period.

C G	C G	C G	C	des ersten	Theiles.
F C	F C	F C	F	des zweiten	Theiles.

Der zweite und dritte Period im zweiten Theile enthalten pur schleichende Tonfolgen, schmelzende Harmonien, sanft täuschende Ausweichungen, gleiche und dabei mannigfaltigste Bewegungen, verschiedene Uebergänge bei fast immer demselbigen Gesange — mit einem Worte: dies ist die Ausführung.

Zw. Per. 7b gr. 3 (7) gr. 3 (7) 3b 5b 3b (5) kl. 3 (5) gr. 3

Hauptkl. C | C | A | A | D | A | D | G | D | E | Gis | Gis | A

C mit der Unterhaltungssiebente b scheint als der fünfte vom Hauptone C einen Schlußfall hinein vorzubereiten, das b löset sich aber in die Achte auf vom Hauptklange A, deswegen seine grose Dritte und Unterhaltungssiebente schon wieder den schlußfallmäsigen fünften Ton vom weichen D vorstellt.

Nach den raschen Tonfolgen des fünften Tones C, dann zu zweienmalen des fünften Tones A erhalten auch die weiche und zarte Tonarten D und G die Oberhand. Dieß wird noch mehr bestättiget durch den Eintritt des zweiten und schwachen Tones E mit seiner kleinen Dritte und kleinen Fünfte.

Gis mit seiner verminderten Siebente und noch dazu verminderten Dritte ist eine bis hieher sehr mißkannte Harmonie. Sie wurde wegen ihrer Zweideutigkeit von jener des fünften Tones, wenn z. B. hier B mit seiner Unterhaltungssiebente as der Hauptklang wär, nicht unterschieden.

Man kann bei gegenwärtiger Tonfolge die Wirkung aller sanften und raschen Zusammenstimmungen, wie auch ihrer Lagen hinlänglich kennen lernen.

Wir rathen auch allen Tonliebhabern, wenn es ihnen am Gelaise, an der ordentlichen Laufbahne, am Plane und Einrichtung fehlt, sich eine Tonfolge der Hauptklänge erstlich in bezieferte Grundtöne mit ihrer Bezieferung, dann oben im Gesange ihre Begleitung in Noten auszusezen, Zwischenklänge, Vor- und Nachschläge einzuschalten, und endlich ein eigenes

erfun-

erfundenes Thema (es darf auch nachgeahmt sein) so zu zurichten, daß es einer gleichen Ausführung fähig werde.

Voriges Gis war der vierte erhöhte Ton vom weichen D, und zeichnete sich blos durch seine verminderte Dritte von allen übrigen aus, es wird aber, durch die Erhöhung der verminderten Dritte b in die kleine Dritte h, zum siebenten Tone vom weichen A; das A, statt als Hauptton einzutretten, nimmt rasch die grose Dritte an, und wird zum weichen D der fünfte Ton.

Nun weicht die Rede zurück, und nähert sich dem Ende. Statt, daß das A als Hauptton einträte, fällt es ins weiche D; das D sinkt ins weiche G; das G fällt ins harte C.

Dritter Per.					7		7		7	
	gr.3		gr.3		gr.3		gr.3		gr.3	
Hauptklänge	A	D	A	D	D	G	D	G	G	C

Wer nunmehr die Hauptklänge wohl eingesehen hat, wird die Wohlklänge leicht finden können. Weiß man die Wohlklänge: so lassen sich ohne tiefes Nachsinnen alle Zwischenklänge, Vor- und Nachschläge erforschen.

Wir wollen nur eine Untersuchung mit dem ersten Period anstellen, um das Geschäft eines jeden Willkühr und Vergnügen mit mehr Nuzen überlassen zu dörfen.

	Mordent.							
		5		5		5		3
Gesang.	h	c	d	c	d	c	b	a
	Vorschl.		Vorschl.		Vorschl.		Vorschl.	
Grundton.			F					
Hauptklang.								

	Mordent.							
		3		3		3		8
Gesang.	gis	a	b	a	b	a	g	f
	Vorschl.		Vorschl.		Vorschl.		Vorschl.	
Grundton.			F					
Hauptklang.								

		8		8			3		3			5		5		7	7
Gesang.	f	e	d	e	f	a	g	fis	g	a	c	b	a	b	c	d	d
	Vorschl.		Nachschl.		Zw. Kl.	Vorschl.		Nachschl.		Zw. Kl.	Vorschl.		Nachschl.		Zw. Kl.		
Grundton.					6 5 3 G												
Hauptklang.					7 E												

		5		3	3	3	5		5		5		3
Gesang.	d	c	b	a	a	a	c	h	c	d	c	b	a
	Vorschl.		Vorschl.					Vorschl.		Vorschl.		Zw. Kl.	
Grundton.			6 3 A										
Hauptklang.			F										

		8	5	11	11		11		12		10
Gesang.	a	g	f	f	f	e	f	a	g	f	e
	Vorschl.					Vorschl.		Vorschl.		Zw. Kl.	
Grundton.	6 B		7 H			6 4 C	5 3				
Hauptklang.	G					13 11 C	12 10				

	8							
Gesang.	f							
Hauptklang.	F	8 f	e	d	5 c	B	3 A	G
			Zw. Kl.			Zw.		Zw.

Die Begleitung kann von zwei Bratschen, oder der Violin und dem Violonzelle geschehen. Sie ist so singend, daß ein Altist und Tenorist sie leicht vortragen könnte.

Was aber das Spielen aller drei Instrumenten betrift: so müssen die Finger sich wohl im Anhalten geübt haben, eh man diese Sonate wolle hören lassen.

Die Rubamenten, die Verkettungen der Töne, die Sincopationen der Noten, die doppelte Bindungen können einen fleisigen Anfänger so weit bringen, daß er endlich anfange, das Clavier, das bißher manchesmal zum Hackbrett heruntergesezt worden, zu einem sangbaren Instrumente umzuschaffen.

Wir wünschten nur, daß alle, die gegenwärtige Sonate lesen, auch sie vom Verfasser selbst vortragen hörten. Es ist unsere Schuld eben nicht, wenn in andern Händen wie unschmackhafte Tändeleien solche Säze klingen, die bei öfterer Aufführung im Hause des Tonlehrers den Zuhörern den Athem benommen und Thränen ausgepresset haben.

Für die Liebhaber der Kirchenmusik folgt nun ein Chor, der im vorigen Jahre hier bei Hofe am Frohnleichnamsfeste ist aufgeführet worden.

Wir glauben nicht unserm Meister als Verfassern dieses Chors eine partheiliche Lobrede zu halten, wenn wir ihn zum Beispiele allen Tonschülern empfehlen.

Wenigstens sind wir praktisch überzeugt, daß jeziger Zeit sehr wenige Tonsezer sich mit einem nakenden Singstimmensaze abgeben, wo kein Betrug statt findt, keine hervorragende und betrüglich angemessene Bekleidung die schändlich verstellten Gliedmassen einer häßlichen Mißgeburt zu bedecken im Stande sind. Man häuft lieber Instrumente mit Instrumenten: die Singstimmen vertretten die Stelle der Hoboen und Waldhornen; denn ihre Gesänge sind Nichts wesentliches (keine parti reali), sondern nur ein verworrenes Jubelgeschrei der Bauern im Wirthshause: keine Stimm sagt an sich etwas bedeutendes, da doch ein Chor eine eben so vielstimmige Arie vorstellen sollte: die schlechten Sänger huldigen ohnedem dem unrichtigen Kapellmeister einen frohen Beifall, wenn sie beim Vortrage der concertirenden Säzen, der eigentlichen Kirchenchören, dem wahren Kunstgewebe einer solchen harmonischen Eintracht zu viel ungewohnte Schwierigkeiten entdecken.

Man vernehme nur vom gegenwärtigen Chore die Wirkung, ob man sich gleichen Eindruck von einem mit Trompeten und Pauken und allen Instrumenten besezten Orchester versprechen dörfe. Man untersuche hievon die Ursach, man lasse die irrigen Vorurtheile der unrichtigen Gelehrsamkeit, die das Verzerrte suchet, und die zweckwidrige Absichten der wollüstigen Praktik, die nur dem Leichten nachlauret, fahren.

Dieser

Dieser Chor ist sehr kurz; seine Perioden sind gar niedlich abgetrennt, nur ein einziger hält zur Abwechslung Bindungen an.

Worte:	Ecce	panis	an ge	lo rum
			3b	
Hauptkl.	B	B	C B	F B

Unsern Gründen zu Folge in der Tonkunst sind hier die Schlüssel nach einer bisher noch ungewöhnlichen Art gesezt.

1) Da der Diskant, Tenor und Baß lauter halbe Noten aushalten: so bekömt zur Abwechslung der Alt beim vierten Viertel eine Bewegung. Diese zeichnet sich durch die Auszierung des Vorschlages e und des zweiten f noch angenehmer aus; weil diese Art gleichsam einem Schnelzer gleichet.

2) Dieses Viertel giebt dem Alt ein naifes ungezwungenes Gesang, das im Ganzen eine neue ungewöhnliche Mannigfaltigkeit herstellet.

3) Im Diskant 4) im Tenor sind Nachschläge, 5) im Diskant ein Vorschlag; damit nicht mancher glaubte, es sei eine ohne Vorbereitung angeschlagene Neunte.

6) Dieser Zwischenklang, der auch die Siebente sein könnte, erreget einen täuschenden Schluß, da immer eine Stimm nach der anderen zusammenklappt, jede vor sich singt, keine dem Ganzen zuwiderhandelt, in einzeln Stimmen ein harmonischer Gesang liegt, und in der Zusammenstimmung einfache Gesänge deutlich vernommen werden.

Worte:

Worte:	factus	cibus	cibus via	7 to - rum 3b 9 13
Hauptklänge:	F	F	C F	G C F

Die zwei ersten Schläge hier gleichen den ersten Schlägen des ersten Periods ziemlich. Nun ersehen wir den Unterschied zwischen einem Vorschlage 5) und Uebelklange 7).

8) Hier dorfte nicht jene Zierlichkeit 1) angebracht sein, weil das darauf folgende c zu trocken käm; es fanden aber mit mehr Recht zwei Zwischenklänge von f zun c statt.

Das Wort cibus, das an sich etwas bedeutet, konnte wohl wiederholet werden, nur im Alt nicht 9) wo eine Bindung bevorstund.

Daß 10) zwischen dem c und d das cis als ein Zwischenklang konnte eingerücket werden, macht die vorsichtige Austheilung der Stimmen, worin kein c vorkömt. Mit gleicher Wahl sind 11) 12) 13) 14) die halben Töne eingeschaltet.

Worte:	ve re fi li	panis o rum
Hauptkl.	B F	B F

Im ersten Period herrscht der Hauptton B; im zweiten der fünfte Ton: was konnte nun schicklicher hier als ein Wechsel des ersten und fünften Tones angebracht sein? Um den neutralen Wohlklang das f als Achte und Fünfte im Alt 15) anhalten zu lassen: so mußte auch ein aus vorigem Sinne bedeutendes und zu gegenwärtigem schickliches Wort das ecce in die Reihe tretten.

Nicht

Nicht ohne Ursach hat der Baß 16), statt dem Hauptklange B, das D mit der Sechste als eine Umwendung, und 17) die Achte vom vorigen Gesange erhalten; ersteres zur Abwechslung, das zweite zur Gelegenheit, daß der Gesangdichter 18) das Wort ecce in voriger Pracht, nur in kleineren Noten als im ersten Schlage des Chores anbringen könnte.

19) Auch der Tenor will zierlich singen, und hiedurch 20) Bindungen anbringen, die vom Alt 21) um fünf Töne höher nachgeahmet werden, während dem, daß der Baß 23) den feurigen Ausdruck des Diskant 22) um einen halben Schlag später um elf Töne tiefer wiederholet.

W.	non mi ttendus	non mi ttendus	cani	bus
	11 10	11 10b 11 10b	11 gr10 3b	gr3.
H.kl.	B F	C G	D Cis	D

Diese Tonfolge ist der wahre Kirchenstil, sie ist traurig, schlußfall- und ausdruckmäßig; denn die Versezung der Hauptklänge der siebentönigen Leiter spricht mit Pracht; die weiche Tonarten athmen Betrübniß; nachdem ein Schlußfall im ersten und fünften Tone vorgekommen war, kann keiner abwechslender als vom vierten in fünften steigen, und keine Harmonie die freche Verachtung des göttlichen Brodes mit dem thierischen Vergleiche rascher schildern, als die unerwartete Tonart D mit der grosen Dritte fis. Aber eben so täuschend muß der Abfall des Tenors vom fis zum f und aller Stimmen von der äußersten

Hize

Hize zur sanftesten Schwäche sein, wenn gleichsam Rondomäsig das erste unschuldige Gesang wiederkömt.

Zulezt statt amen erheben noch alle Sänger ihre Stimm, und lassen sie sinken, wenn der Zuhörer von ihrem andächtigen Rufe ecce durchdrungen ist.

Diese genaue Vorschrift der Stärke und Schwäche, und der mannigfaltigsten Modificationen im Wachsen und Abnehmen ist im Stande, das Herz des empfindsamen Zuhörers mit mächtiger Zauberkraft in alle Leidenschaften zu versezen, wenn sie von den Sängern genau beobachtet wird.

Wider die Tadelsucht.

Recensionen, welche mit Wahl und vernünftiger Ueberlegung geschrieben werden, dienen immer der überhandnehmenden Autorsucht Gränzen zu sezen. Sie zeigen uns das Gute und Schlechte in seiner wahren Gestalt. Durch sie lernt man den ganzen Umfang einer Wissenschaft, und ihre Hauptbestandtheile kennen; denn alles, was die Wissenschaft oder Kunst bemerkungswürdiges hat, wird in ihnen geprüft.

Wie ausnehmend nüzlich kann also nicht eine weise Kritik sein?

Daß jezo bei sehr vielen Recensionen die wesentliche Absicht mißbraucht, nur das Schwache aufgedeckt, sehr selten das Gute, das Nachahmungswürdige gezeigt wird, ist eine Klage, welche dem Patrioten sehr empfindlich ist, und nichts als unfreundliche, der Menschenliebe widerstrebende Gesinnungen verräth.

Der

Der Unterschied aber zwischen Recensiren und Erfinden ist unendlich groß. Wie viel leichter ist es nicht, aus einem schon vorausgesezten Grunde, richtige Begriffe, Folgerungen, und gewisse planmäsige Vorschriften festzusezen, als der Wahrheit mit den tiefsten, abstraktesten Untersuchungen nachzuforschen, sie in ihrer einfachsten Gestalt zu entdecken, und endlich mit Schöpferkraft darzustellen. Bei jenem bleibt man blos in der Beobachtungssphäre. Hier aber weht die Flamme des Genies, alles ist originell, wir werden mit fortgerissen — staunend erkennen wir die Gröse des Erfinders, und fühlen mächtig seine Kraft.

Leute, die nicht einmal auf allgemeinen Menschenverstand Anspruch machen können, dem grosen Scharfsinn des Erfinders nicht nachzudenken, folglich auch das durch die Entdeckung vollkommnere, nie einzusehn im Stande sind, verachten alles Neue.

Um also von jedem Werke ein richtiges Urtheil zu fällen, muß man die Absicht wohl betrachten.

Gegenwärtige Monatschrift zielt blos dahin, um den Geschmack in der Musik zu verfeinern, jede Quelle der Schönheit von ihrer Entstehung an, bis auf den lezten Augenblick, den Tonliebhabern sowohl, als Schülern aufzudecken, und hiedurch eine von der Theorie unterstüzte Praktik zu lehren.

Man hatte bisher noch keine Schrift in dieser Gattung. Dieser Pfad war völlig unbetretten. Es ist sehr schwer in einer Wissenschaft, die so verwirrt bear-

bear-

bearbeitet worden, und da man neue Begriffe zu entwickeln hat, sich mit einer gewissen Leichtigkeit, und einem immer ähnlichen Vortrage auszudrücken.

Der lange Aufenthalt unsers Meisters in Wälschland, seine häufigen Beschäftigungen im praktischen Tonreiche, ließen ihm keine Zeit übrig, um sich mit mehrerer Muse auf die galante Schreibart zu legen. Sein Stil kann aus diesen Gründen so wenig, als noch deswegen sich immer gleichen, weil so verschiedene Wissenschaften einen Einfluß in die Tonkunst haben, und deren Erklärungsarten stark kontrastiren. Um das Gefühl einer Leidenschaft zu schildern, muß er den Ton des Dichters annehmen, um Gründe zu bestimmen, muß er die Regeln der Weltweisheit beobachten, und da die Wissenschaft der Gröse allein im Stande ist, das Grundgebäude der Tonwissenschaft zu untersützen, so muß er sich auch in der Erklärung nach dem eigenen dieser Wissenschaft richten. Er macht auch gar keinen Anspruch auf einen wizigen Schriftsteller. Er führt die Sprache des Denkers, und seine Gedanken haben das Gepräge der Wahrheit, er überläßt es andern sich mit sophistischen Wendungen und faden Sentenzen zu helfen.

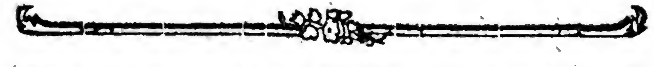
Findet Jemand Anstände am Sisteme, ist man durch dessen Grundregeln nicht hinreichend überzeugt, oder entdeckt jemand Fehler, so werden wir alle Anfragen und freundschaftliche Erinnerungen mit Vergnügen und Dank annehmen. Kritiken aber, welche keine edle Absicht haben, niemal das Ganze übersehen, dennoch aber mit boshaftem Neide an Allem etwas auszusezen wissen, und überall superficiel sprechen, sind ebensowohl dem Menschenfreunde verhaßt, als Sie zu niedrig sind, um von uns bemerkt zu werden.



Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Vierte Lieferung

den 15. Herbstmonat 1778.



Der Versuch und die Erfahrung sind wohl die tüchtigsten Bürgen, woran sich das strauchelnde Gefühl halten kann, wenn es seiner selbsten nicht mehr mächtig ist.

Jene Ueberzeugungen, die wir von demonstrativischen Beweisen erzwingen, schmecken noch viel zu metaphysisch, um unsere Empfindungen anzugreiffen, vielweniger unterjochen zu können. Wir sind sinnlicher geschaffen, als daß der Geist ohne thätigen Eindruck der äusseren Gegenständen zu Werk schreiten könne.

Unabhängig von den körperlichen Organen wirkt die Seel nicht.

Unsere Einbildungskraft, jene bunte Galerie der Seele, die uns nach Belieben Menschen und Gebäude mahlen, das Herz bald zur beklemmtester Schwermuth heruntersezen, bald zur himmlischen Wonne erhöhen solle — was ist sie, als ein weiches Wachs, das von den eingesogenen Ideen, von den aufgenommenen Bildern, von den lebhaftesten Zeichnungen ausser uns gemodelt worden?

Wenn wir jemal hingerissen, vom gewaltigen Strom hingerissen, zur unwiderstehlichen Leiden-

schaft hingerissen seyn sollen: so muß es bei den schönen Künsten angehen.

Eine abstrakte Rechnung, eine künstliche Algebra, eine folgernde Meßkunst, eine tiefsinnige Sternenkenntniß sind nüzlich, nothwendig, dienen zur Unterhandlung den grosen Mathematikern; zur Gesellschaft den einsamen Thurmwärtern; zum Vergleich den streitigen Kaufleuten und Landmänner; und endlich zur Entdeckung tausend unsern unbekannten Weltmitbürgern.

Abkühlend ist die Lust, mit welcher wir diese Wissenschaft ausfeilen. Mit phlegmatischer Stille sizen wir am physisch-ascetischem Pulte, — wir sezen und streichen Zahlen, vergleichen Produkte, und vermittels der bekannten entdecken wir allmählig unbekannte Säze.

Noch sind wir kalt. Unsere Maschine leidet keine Modificationen. Wir denken nach, und, wenn wir gedacht haben: so verbreitet sich noch immer in uns eine einschläfernde Ruhe.

Wie geht es aber bei den schönen Künsten und Wissenschaften zu?

Welchen Eindruck — wirkt nicht in uns die Mahlerei, die Dichtkunst? —

Welche Schöpferkraft aber schaft wie im innersten Kaime unserer wachsenden Begierden und zunehmenden Vorstellungen, — welche Kraft zeugt pur Empfindungen und Leidenschaften, Gemählden und Bildern? — Ist es nicht die Tonkunst, jene mächtige Gebieterin, deren unbegränztes

tes Reich alles, was wir sehen, was wir fühlen, reichlich enthält? Stille Erwartung, süse Schwermuth, angenehme Melancholie, sanfte Erlustigung, aufbrausende Munterkeit, heftiges Gefühl der lautesten Freude; bald niederschlagende Traurigkeit, dann himmliche Wonne; bald ungezäumtes Jubelgeschrei, dann die bitterste Beklemmung sind wechselsweis die sichere Folgen der Tonkunst.

Wer tauscht mit einer ländlichen Gegend glücklicher; wer unterhält mit den sanften Winden der Zephiren angenehmer; wer überrascht mit einem, nach und nach, Wolken mit Wolken, Regen mit Regen aufthürmenden Gewitter lebhafter; wer schreckt mit rollendem Donner auffallender; wer erheitert aber mit Entfernung der Schwärze, der Durchkreuzung der Wellen allmächtiger; wer ververgnügt mit süß düftenden Ambrosien-Gerüchen annehmlicher — kurz: wer schaft und zerstöhrt mit mächtigem Zauberstabe in unserer Phantasie, als — die Tonkunst?

Alle diese Wirkungen sind kein Ohngefähr. Sie fusen sich auf gewisse Grundsäze; werden von sicheren Combinationen gezeigt; entstehen durch das Zuthun ihrer wesentlichen Ursachen. Ja, wir behaupten mit vieler Dreistigkeit, daß sich sowohl die Empfindungen als Gemählde, sie mögen noch so verschieden, mannigfaltig seyn, wissenschaftlich bestimmen lassen.

Wir wollten nur die ersten und nöthigsten Begriffe auseinander sezen, die die Wesenheit und

die Wirkungen der Einbildungskraft zu erklären im Stande sind, um uns dem Zwecke zu nähern:

Daß der Versuch und die Erfahrung die tüchtigsten Bürgen des strauchelnden Gefühles seyen.

Die vielfältige Ausschweifungen und Mißbräuche dieses Sazes haben uns hiezu Gelegenheit gegeben.

Wie viele abstrakte Mathematiker wollten bisher nur mit Zahlen, ohne einiger inneren Kenntniße der Töne, der Tonkunst Geseze vorschreiben?

Wie viele tolle Tonsezer wollten bisher blind, ohne Bestimmung, frei von allen Hülfsmittel der vernünftigen Regeln, die Göttin des Gefühls anbethen?

Schon spricht unsere kuhrpfälzische Tonschule von Sicherheit, und zeigt die Nuzanwendung der innersten Theorie. Hievon handeln auch unausgesezt unsere Betrachtungen.

Man behauptet aber doch immer, daß unsere Regeln so streng seyen; weil sie alle irrige Säze verdammen. Man fürchtet sich vor unserem Lehrgebäude; weil es wissenschaftlich seyn soll. Hier finden wir Widerstände, die noch lange Jahre sowohl unsere Antagonisten als ihre Anhänger martern werden.

Wenn es nun auf eine Antwort ankommen soll: so dörfen wir uns nur auf unsere Begleitungskunst berufen, wo alle unrichtige Regeln des General-

neralbaßes abgeschaft sind, wo ein Gesez der Umwendung alle Mißverständnisse verdrängt hat; oder können wir nicht die gegenseitige Leichtigkeit behaupten, da unsere Tabellen, wie z. E. in der zweiten Monatschrift, mehr erklären, als alle contrapunktische Schriften bis hieher?

Diese Beweise sind triftige Beweise, aber immer Beweise, die unentbehrlich auch gleiche Ueberlegung und Folgerungen von unser Gegenparthie fodern, und daher fruchtlos ablaufen.

Wir haben nun einen anderen Weg eingeschlagen.

Der Versuch soll die Feinde eines guten Geschmacks überzeugen;

Die Erfahrung wird sie eines besseren belehren.

Es tretten nach und nach junge Turnierhelden auf, die in unserm Schose verstälert, ihre Thaten dem selbsteigenen Gefühle eines jeden Zuhörers zur Beurtheilung überlassen.

Man greife also aus einem anderen Gesezbuche ihre Schriften an, und sie biethen jedem Recensenten ihre offene Brust dar.

Wir gehen zum Andante der vorigen Sinfonie von Hrn. Winter über, um zu erforschen, wie weit es dieser feurige Empfinder im sanften Stile gebracht habe.

Vom ersten Theile.

Hierin sind besonders drei Perioden, wegen ihrer entscheidenden Schlußfällen, zu bemerken.

Der erste 1), der im F anfänget und schlieset.

Der zweite 2), der in den fünften Ton G vom fünften Tone C fällt.

Der dritte 3), der in den fünften Ton C endiget.

Der erste Period hat folgenden Schlußfall
F C F

Der dritte Period C G C

Hieraus folgt, daß der mittlere Period weder mit dem ersten noch fünften Tone schließen kann, ohne, entweder mit dem ersten oder dritten Period in eine verdrießliche Monotonie zu fallen. Es müssen also diese drei Hauptbestandtheile F C G zur Vermittelung dienen, und eben diese bilden einen zweiten Period.

Der erste Period hat acht Schläge, die Hauptklänge hievon sind folgende:

36
F | F | B | B | C | F | G FC | F

Der zweite Period hat ebenfalls acht Schläge, und seine Harmonien sind gegenwärtigen Hauptklängen untergeordnet.

7
gr. 3 kl. 3. gr. 3
F | F | C | C | G | C | D D | G

Die Gleichheit des Gesanges bei der wandelbaren Harmonie verschaft uns eine praktische Einsicht von der Ausführung. Was beim ersten Period im F vorkam, erscheint hier im nämlichen Tone. Da sich aber C zum F fünftenweis vorwärts ver=

verhält, wie das B zum F fünftenweis zurück: so darf man sich nicht wundern, daß beim soliden Vortrage des Sinns nach dem Hauptklange F das B 4) in dieser Eigenschaft erschien, beim zweiten Vortrage aber, wo die Rede wachsen soll, ein gleiches Gesang 5) die Ausweichung ins C geleitet hat. Diese Aussage wird hiedurch noch mehr bestättigt, daß, gleichwie B zum F, so auch F zum C den vierten Ton vorstellet.

Man darf die grose Dritte fis vom D, und das G mit der grosen Dritte h als ersten Ton nicht für eine Ausschweifung ansehen, als widerspräche diese Ausweichung der Tonseinheit vom F; denn diese augenblickliche Digreßion wird 6) durch das aufgelöste f als wahrer Unterhandlungssiebente vom fünften Tone G zum Hauptone C hinlänglich gerechtfertiget.

Es ist wahr, daß, um weniger anstößig zu seyn, dieser Schlußfall vom vierten in den fünften Ton schicklicher geschehen sollte. Es könnte zwar auch so verstanden werden; weil in dem Schlußfalle zum fis im Grunde kein d als geltende Note mit ertönt, wodurch nothwendig das D für den Hauptklang angesehen werden müste; denn das d 43) ist nur ein Vorschlag. Wir wollten aber nur dem Zöglinge durch so strenge und unnachsichtliche Regeln den Muth nicht benehmen.

Hauptklänge des dritten Periods, der 38) anfängt.

schwankende und einförmige
C | G | C | G | C
mannigfaltige und entscheidende
gr. 3
G Cis | D F A G | C Cis | D | C G | C

Tonfolge

Es ist sehr angenehm, diese kurze Ausweichung ins weiche D vorher zu vernehmen, ehe das C als erster und Hauptton festgesezt werde.

Die nachfolgenden fünf Schläge haben eben vorige schwankende Tonfolge der Hauptklängen.

Vom zweiten Theile.

Der erste und dritte Period im zweiten Theile sagen das nämliche, was der erste und dritte Period im ersten Theile vorgetragen hatte, mit dem Unterschied, daß im ersten Theile der erste Period im ersten, und der dritte im fünften Tone; im zweiten Theile der erste Period im fünften 7), und der dritte 8) im ersten Tone 9) sich aufhalte. Gemäß jener Haupteintheilung der Töne

	Anfang	Schluß
des ersten Theils	F	C
und zweiten	C	F

Der mittlere Period zeichnet sich nur allein vom zweiten Periode des ersten Theils aus, durch seine sanftschmelzende Ausweichungen. Er fängt in dem Schlage nach der Zahl 7) an.

Wir

Wir wollen seine bezieferten Grundtöne und Hauftklänge hersezen.

		6 4 2 überm.	6 4 2	7		6 4		6 4 3
Grundtöne	C	B	B	gr. 3		D		B
		7	7	A	D		C	7
Hauptkl.	C	C	Cis			G		E

	6	6 5		6	6	
Grundtöne	A	E		B	H	
		7	F	3b	gr. 3	C
Hauptkl.	F	C			G	

Der zweite Schlag giebt den fünften Ton C als schlußfallmäßigen fünften Ton vom F an; beim dritten Schlage tritt vom weichen D der siebente Ton Cis mit seiner verminderten Siebente ein; diesem folgt im vierten Schlage der fünfte Ton A von beiden Tonarten D. Im fünften Schlage drängen sich viele Hauptklänge. Das Gehör würde hiedurch beleidiget, wenn es nicht die verwandtesten wären, und ihre gähe Abwechslung sich auf die Dritten bezöge. Im sechsten Schlage erscheint eine nicht sehr gewöhnliche Umwendung des siebenten Tones, und hiedurch kehren wir zum vorigen Plane des ersten Theils im nämlichen Gesange, Tonfolge und Gleise zurück.

Nach dem Plane trift uns die Reihe, auch vom äusserlichen Puze eines Stückes zu sprechen.

Das Gesang der ersten Geige im ersten Schlage 10), wo zwei kleine Noten mit einem Vorschlage kurz abgekneipt sind, und nach einer kleinen

Pause ein Schneljer ganz muthig auflodert, ist sehr niedlich.

Dieser Sinn ist bündig ausgeführet; denn seine nämliche Bewegung kömmt 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) unter verschiedenen Gestalten bei den mannigfaltigsten Harmonien immer einförmig wieder.

Auf dieselbe Art erhält jenes ächzende rinforzo 18) an allen Orten, wo es wieder auftrit 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25) die wandelbaresten Wendungen.

Die zweite Geige 26), die sanfte Wellen schlägt, bringt ebenfalls an verschiedenen Orten 27) 28) 29) 30) 31) 32) 33) 34) 35) ihre Bebung an; ein gewisses Sprudeln im fünften Tone unterhält das Gehör 36) 37) auf eine sehr angenehme Art, da der Baß in herrlich munterer Bewegung die Saiten klempert 38) und die Bratsche bald die grose Dritte, bald die Unterhaltungssiebente 39) anhält.

Da dieser Gang 40) wiederkömmt, muste eine andere Austheilung der Stimmen in Ansehung der Lage getroffen werden. Sollte die erste Geige noch bei der zweiten und gegen dem jetzigen Gesang um acht Töne tiefer sich bewegen: so wär das Gesäng zu tief, also undeutlich; sollte aber die erste Geige diesen Sinn in der Höhe vortragen, ohne von einer anderen Stimm unterstüzet zu seyn: so wären die Stimmen zu entfernt, nach jenem Sprichworte vis unita fortior; sollte aber die zweite Geige mit der ersten um 8 Töne tiefer fortwandern, so

so könnte man sich von der Bratsche schwerlich die gute Wirkung versprechen wie 37). Es muste also, diesen Gründen zufolge, eine solche Vermittlung getroffen und zwei Bratschen von einander wesentlich verschieden gesezt werden, wie 40) zu sehen ist. 41) und 42) ist eine Begleitung in der zweiten Geige und Bratsche angebracht, die zu einem einfachen Gesange die beste Wirkung erzielet.

Von diesem sanften instrumentalischen Saze gehen wir nun zum Kirchenstile über, und sezen unsere angefangene Verbesserung des Stabat mater fort.

Vom dritten Versett des Stabat Mater.

Zum Hauptttone ist hier das weiche G, und sehr unrichtig gewählt worden, ob er schon sich wohl auf das vorige Versett schickt; denn wenn wir immer stufenweis im Fortschreiten der Versetten ein b verliehren wollten: so müste ein Versett aus dem harten A folgen.

Für das Gegentheil können wir, und werden noch immer mit der Zeit, nebst den schon angeführten unwidersprechlichen Gründen auch thätige Beispiele aufweisen. Der Ausdruck der Wörter im ganzen Versett ist aufs äußerste gesucht und aufs glücklichste getrofen.

Tab. 1. i) Bey der Wiederholung sollte lieber stehen: *quam afflicta* als *et afflicta.*

k) Auf einer kurzen Silbe darf kein Halt sein.

T. 2. i) der kleine Zwischenklang h macht gewis seine Wirkung.

k) Um

k) Um die Ordnung der Perioden beizubehalten, ist dieser Schlag eingeschaltet worden, der das vorhergehende und nachfolgende annehmlich vereinigt.

T. 2. l) Diese Umwendung hier in der Grundstimm ist abwechslender und ihre Wirkung zärtlicher, als wenn der Hauptklang C stünde.

T. 1. l) Pergolese hat hier die Siebente ausgetauschet, eben so, wie es in unserer Tonsezkunst 24. §. vorgeschrieben ist, aber aus der nämlichen Ursache folgt, daß das b nicht nur mit $\frac{4}{2}$ sondern auch mit 6 beziefert seyn muß; weil es eine Umwendung des vorher mit der Siebente bezieferten C ist (43. §. Tonw.)

T. 2. m) Um das Rittornell nicht gar so trocken zu lassen, wird das natürliche und bedeutende Mittelgesang der Bratsche wesentliche Dienste leisten.

T. 4. i) Wir haben die Grundstimm harmonisch gesezt, statt daß sie immer und gegen die Tonfolge übelklingend, ohne sich aufzulösen, fortbrummen muste T. 3. i). So werden auch die Hauptklänge bessere Wirkung thun. Im ersten Schlage sind zwei Viertel hindurch D; dann Es. mit der übelklingengenden Siebente und C mit der grosen Dritte und Unterhaltungs-Siebente die Hauptklänge. Die Siebente des Es ware als die Achte vom D vorbereitet, und löst sich in die Achte vom C auf, die Siebente des C ware, obschon nicht nothwendiger Weise, als die Fünfte vom Es vorbereitet, und

löst

löst sich beim folgende Schlage in das a, die Fünf-te zum D auf. Dann wird von der Siebenten C anstatt sich aufzulösen ein noch weiter entlegener Uebelklang nämlich die Dreizehnte vorbereitet. (22 §. Tonsezk.)

T. 4. k) Hier ist sorgfältig vermieden, daß die Bratsche, wenn sie mit dem Baß einklängig fortschreitet, nicht zu hoch komme, und sich mit dem Gesange vermenge: deswegen haben wir sie um acht Töne tiefer gesetzt.

Bei der hier vorgenommenen Aenderung des Schlußes, Tab. 4. l) wird sich das Ohr an jene zwei Verschönerungen T. 2. k) m) mit Vergnügen erinneren.

Herr F. Mezger, der in voriger Lieferung sein erstes Stück der Claviersonate, bestehend in einem Adagio, der musikalischen Welt vorgelegt hatte, zeigt nun in einem Variationen Thema, wie man einen sanften Mennet auf mancherlei Weisen verändern könne.

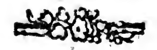
In der zwoten Lieferung zeigten wir zur Genüge, aus welchen Gründen der einfachste Stof in mancherlei Bewegungen und Auszierungen erscheinen könne, nun wird es einem lehrbegierigen Tonliebhaber um desto leichter seyn, von Variationen zu urtheilen.

Man betrachte nur die Hauptklänge des Menuets.

Erster Theil.

F B | C F | G F C | F | F D[3te] | G C[3te] | D C[3te] G | C |

Zwei-



Zweiter Theil.

C | F | G G | C | F B | C F | G F C | F |

Der erste Period des ersten Theils ist derselbige, der den zweiten Theil schliest: also bleibt uns zur Betrachtung noch übrig der zweite Period des ersten, und der erste Period des zweiten Theils.

Dies ist überhaupt der Fingerzeig, wodurch wir jeden Leser nur an das Wesentliche erinneren; denn es würde den in der Kunst etwas Erwachsenen zu monotonisch klingen, wenn dieselbige Anmerkungen zu oft wiederholet wären, eben als orakelmäßig es den Anfängern auffallen könnte, wenn man zuviel Kenntnisse von einem angehenden Harmoniker foderte. Wir finden also folgende Betrachtungen hier für nöthig und nüzlich, daß in jeder Veränderung der Hauptstof sich sehr deutlich ausnehme, ohngeschadet der Mannigfaltigkeit, die durch die Begleitung noch sicherer erzielet wird.

So trägt in der ersten Veränderung die Geige das Thema vor, während dem, daß der Baß klempert, und die beide Hände des Claviers sich auf die einfachste und dabei sehr harmonische Art bewegen. In der zweiten singt das Violoncell, der Baß des Claviers spricht mit Entscheidung, die rechte Hand sträuchelt mit wankendem Schritte, und die Geige kneipt die Harmonien.

Die dritte Variation haftet auf der weichen Leiter. Hier hat sich der Verfasser mancherlei Freiheiten bedienet, aber solcher Freiheit die der weiblichen Tonart zu gut kommen: man bemerke

nur

nur den sechsten Schlag des ersten Theils; noch deutlicher: den ersten und zweiten Schlag vom zweiten Theil. Aus dieser Ursach gleichwie eben zur Abwechslung schweigt die Begleitung.

Bei der vierten Veränderung ist dieselbige Begleitung angebracht, wie bei der zweiten; denn die rechte Hand beschäftiget sich mit Sechsteln: bei der fünften Veränderung ist dieselbige Begleitung angebracht, wie bei der ersten; denn die linke Hand des Claviers arbeitet hier, und läst das Gesäng der Geige sehr vernehmlich.

Die letzte Veränderung läst den begleitenden Instrumenten Ruh.

Die drei letzte Veränderungen fodern schon mehr Geläufigkeit in den Fingern, man muß aber auch den H. Mezger sie selbst vortragen hören, um zu empfinden, was der genaue Vortrag der bald sanften, bald feurigen Ausdrücken für eine Kraft und Gewalt sich aufs Ohr eben sowohl, als aufs Herz zusichern könne. Er spielt so genau, als richtig er schreibet.

Man will auch singen, und nicht immer mit traurigem beklemmten Kirchenstile sich abgeben. Nun so meine Damen singen und lachen sie auch einmal! Der Scherz ist unschuldig.

Nun folgt ein deutscher komische Gesang vom Clavier begleitet, das Mittelding zwischen der Arie und dem Liede. Diese Benennung zeichnet sich dadurch von der Arie aus, daß kleine Vor- Zwischen- und Nachspiele von den Instrumenten ange-

angebracht sind, und erhebet sich über die gemeine Lieder durch seine künstliche Gänge. Dieses Gesäng kömmt mit den alten Cantate diCamera ziemlich überein, in welcher Gattung der noch lebende kuhrbaierische Kammermusik-Direktor Hr. Ferandini ehemals vor seinen Zeitgenossen sich besonders hervorgethan hat.

Die ersten zwei schläge vom Claviere allein 1) präludiren denen zwar zulezt ins komische fallenden Vorzüge.

Der Gesang ist sehr pompös 2) und biethet durch seinen weitumfassenden Vortrag 3) allen fremden Nationen einen ungezwungenen Troz.

Dann klebt der Sänger fast unbeweglich 4) an seine patriotische Tugend 5), und läst sich nicht abbringen, da er sein zärtliches Vergnügen in sich selbsten mit bunten Farben 6) schildert.

Die Begleitung des Claviers ist nicht ohne Vorbedacht hingeworfen, sie singt an und vor sich, und vereiniget sich auf ihre eigene Art mit dem Sänger.

Nichtweniger ist die Harmonie mit Ueberlegung dabei gewählt. Welchen Eindruck macht nicht der Schlußfall vom vierten erhöhten Ton im fünften, da dessen Umwendung das A mit der grosen Sechste 7) erscheint; ein Schlußfall, der nur zu den Ausrufungen gebraucht wird, und eben hier in seiner ganzen Gröse auftritt, da der dreiste Deutsche um seine Landsleute zu erheben, alle Fremde aufruft.

8) Nicht

8) Nicht ohne Ursach schleicht hier die Bewegung des Claviers so hämisch unter dem Gesange fort.

Mit voller Pracht durchstreift er 9) den ganzen Globus Terrestris; der Einklang, das Abgestossene, und der ganze geschweifte Umfang des Gesanges, die harmonischen Wohlklänge, die bis zur Unterhaltungssiebente immer steigen — kurz — jedes Pünktgen wirkt zum gemeinschaftlichen Zwecke und karakterisirt dem Ausdruck.

10) Da er bisher etwas muthig gepocht hatte, tritt endlich die bescheidene Weisheit mit bedeutendem Schritte ein.

11) Bezieht sich auf 6).

12) Nun thut die weiche Tonart, im Contrast auf vorige harte nicht nur allein, sondern auch noch aus zwei Ursachen, die beste Wirkung; erstens: weil der französische Stil die weiche Tonarten liebt, zweitens; weil das Pfeifen auf dem fünften mit dem sechsten Tone, wozwischen das mi und fa sizt, auffallender vorgestellt werden kann.

13) Sowohl die Singstimme als 14) das Clavier schilderten uns, jedes nach seiner Art, den muthigen Tanz.

15) Nach den niedrigen Ausdrücken folgt die edle italiänische Singkunst, deren Abstand mit dem vorigen sich hinlänglich durch das Vorspiel des Claviers schon äussert, dann läßt sich die Geläufigkeit der Kehle 16) des verschnittenen Sängers vernehmen.

17) Die Bewegung der Noten, die Harmonie

 der

der Töne 18) ändert sich, das Launigte geht ins Tragische, die Spring- und Singkunst in den Selbstmord über, die englische Raserei wird geschildert.

18) Sehr kontrastirend fällt die Harmonie vom schneidenden fünften Tone A mit cis und e, ins F, da der bunte Deutsche in seines Vaterlandes Schoß zurückkehrt, und die patrionische Heldenthaten bey einer unbeständigen polyphonischen Harmonie aufsuchet. Die Begleitung, die vorher mit Sechszehntheilen wüthete, jezt mit wankenden unbestimmten Schritte daher tänzelte, — diese Begleitung wird nun ganz komisch, sie nickt wie Arlequin, und bringt lauter Carrikaturen zum Markte, unterdessen daß der deutsche Ausspruch den drolligten Heldengesang mit den Worten er trinkt versiegelt, wobei das dolce und die doppelte Bindungen 19) mit stummer Gebärdensprache den Vortrage des Sängers laut bestätigen.

Die Frage,

ob man auf dem Claviere ohne den erhabenen Tasten spielen könne, aufzulösen, wird weder theoretisch noch praktisch schwer seyn.

Ob man aber auf dem Clavier, wiewohl nichts groses, doch nur ein kleines kurzes Stück, ohne den niedrigen, also blos auf der erhabenen zuwegen bringen könne,

diese Frage

ist von mehrer Bedeutung, nicht sowohl wegen dieser Aufgabe an und vor sich; als, weil hiedurch sich

sich die wahre Kenntnisse mehr von der Tonleiter verbreiten.

Wenn wir die erhabene Tasten genau betrachten: so findet sich der erste und zweite, der vierte, fünfte und sechste Ton zum harte Cis; allein ohne einer Dritte ist ein harmonischer Saz unmöglich. Rechnet man diese fünf Töne von Fis an: so erhalten wir wenigstens den ersten, zweiten, dritten fünften und sechsten Ton. Diese lezteren Bestandtheile einer Tonleiter sind schon hinlänglich, vielleicht ein etwas trockenes Stück zu gestalten, und diese Betrachtung leitet uns in Verfertigung eines Clavierstückes, das obiger Aufgabe entspricht.

Der Ton Fis könnte gleichmäsig (den Tasten auf dem Clavier zufolge) vom G durch 6 b, das ist, als hartes Ges hergeleitet werden, allein die vorige Ableitung ist viel leichter, verständlicher, und deswegen von uns zum Beyspiele gewählt worden.

Der Menuet ist etwas trocken, auf die nämliche Art, wie die Trompetenstücke, die das h vor dem c nämlich $\frac{2}{15}$ vor dem $\frac{1}{8}$ nicht geben, und deswegen niemal zum G dem fünften Tone seine grose Dritte hören lassen, so mißt man hier die grose Dritte eis zum Cis.

Uns fällt nicht ein, dieses Stück als ein Meisterstück anzugreifen, es ist genug, ein musikalisches Räthsel hiedurch theoretisch und praktisch aufgelöset zu haben, das vielleicht zu mancherlei andern Fällen oder Entdeckungen den Verstand öffnet.

Von einem pfälzischen Tonliebhaber ist uns eine Aeusserung zugekommen, die folgende seichte Recension des Hamburger Correspondenten vom Monate Jenner folgenden Inhalts veranlasset hatte:

„ Mannheim. Hier ist kürzlich auf 317 Seiten
„ in Folio herausgekommen: Günther von
„ Schwarzburg, ein Singspiel in drey Aufzügen,
„ von Hrn. Kapellmeister Holzbauer in Musik
„ gesezt.

„ Wir würden unsere Empfindungen verläug-
„ nen, wenn wir nicht in diesem prächtigen Stü-
„ cke grose Schönheiten bemerkt zu haben gestün-
„ den. Wir würden aber unsere Verehrung für
„ die deutsche Sprache, und für die Tonkunst un-
„ terdrücken müssen, wenn wir sagen wollten, daß
„ wir mit dem Komponisten und mit dem Poeten
„ völlig zufrieden wären. Rühmlich ist es auch
„ für die Tonkünstler, die Vaterlandsliebe bis
„ auf die Muttersprache zu erstrecken; aber die ar-
„ me Sprache wird dabey so gemißhandelt, daß
„ man oft wünschen mögte, es stünden nur über-
„ all keine Worte unter den Noten. Ein Mann,
„ wie Holzbauer, der lange Jahre blos mit Ita-
„ lienischer Arbeit sich beschäftigte, und bisher
„ keine Veranlassung hatte, den schon erworbenen
„ allgemeinen Ruhm noch mit einer deutschen Ar-
„ beit Preiß zu geben, ist freilich am ersten zu
„ entschuldigen. Allein eine Menge von deutschen
„ Komponisten, deren viele kaum eine andere
„ Sprache verstehen mögen, verfahren damit eben

„ so

„ so unbarmherzig. Allen denen, welche ihre „ Muse an Tönen zu deutschen Texte üben wollen, „ wünschen wir von Herzen, daß sie bey noch so „ feuriger Erfindungskraft, die sie etwa bey sich „ fühlen, mit der edlen Simplicität eines Hän„ dels, und mit der richtigen Sprachkunde eines „ Telemanns sich etwas näher bekannt machen „ mögen.“ *

An den Hamburger Correspondenten.

Sie haben vor gut befunden in ihrem Blat auch den Gesang-Dichter des Günther von Schwarzburg, oder den Tongelehrten, der dieses deutsche Singspiel in Musik gesezet, zum Vorwurf ihres Tadels zu machen. Daß Sie als bloser Liebhaber reden, ist Augenfällig; denn sonsten würden Sie wenigstens, um Ihre Aussprüche zu rechtfertigen, ein Paar Worte von den Gesezen eben der Künsten haben einfliessen lassen, von welcher Sie mit so vieler Dreistigkeit urtheilen. Auch ich bin ein blosser Liebhaber: als ein solcher wird es mir erlaubt seyn, Ihnen zu antworten. Wofern einer von uns beiden in die Sphäre des eigentlichen Kunstrichters sich wagte; so würden gewiß die wahre Tongelehrte, welche die hiesige Kapelle zu einer der ersten in ganz Europa erhoben haben, mitleidig auf uns herab sehen.

Keiner derselben würde bis zur Widerlegung unserer Raisonements sich erniedrigen, sondern im äusersten Falle solche nur dem letzten ihrer Zöglinge überlassen.

 Aber

* S. Hamburg. Patriot. I. Th. 79tes Stück.

Aber ich, der ich in Mannheim gebohren, und erzogen, diesen Männern immer nahe gewesen bin, und so oft in unseren Templen und auf unserer Bühne, durch die Zauberkraft ihrer Kunst, in das himmlische Gefühl entzückt worden, dem die Ausdrücke aller Sprachen so sehr unterliegen: Ich glaube doch berechtiget zu seyn, für einen Liebhaber einer anderen Gattung mich zu halten, als Sie, mein Herr sind, der Sie alle ihre Empfindungen aus den Werken eines Händels, und Telemanns geschöpft, und diese Männer zum Maasstabe machen, den Grad fremder Verdiensten zu bestimmen.

Einen Händel, wegen seiner edelen Simplicität, einen Telemann wegen seiner Sprachkunde, auf Kosten solcher Geister zu erheben, die so weit über jene hervorragen. Heißt nicht dieses die Erlaubniß des Recensenten, schiefe Urtheilen fällen zu dörfen, gemißbrauchet?

Sie selber, mein Herr, können jene Eigenschaft mit mehrerem Rechte sich beilegen: denn simpler mag wohl schwerlich etwas gefunden werden, als eben dieses Ihr Urtheil.

Doch im Ernste, mein Herr Korrespondent, wo sollten sie auch die richtigen Begriffe von der Tonkunst sich verschaffet haben? In ihrem Hamburg wird es Ihnen immer unmöglich bleiben. London, das gegen ihre, doch grose Stadt, eine kleine Welt ist, hat nie eine Bühne aufzuweisen gehabt, die mit der einen Vergleich aushalten könnte, welche von einem Fürsten gleichsam geschaffen

worden,

worden, der selbst ein groser Kenner, und der eifrigste Beschüzer der Künste ist. Sehen Sie nur einmal, welch ein groser Theil unserer Jugend zu einer ewigen Pflanzschule wird, die den Geist ihrer Lehrer schon in den frühesten Jahren so sichtbar zeiget. Vernehmen sie doch die Aufsäze unser zartesten Tonschülern; Kindern, die das härteste Herz und ihre kraftvolle Harmonie nach Gefallen umzumodeln im Stande sind. Welches sind hingegen ihre, nur leidliche Opern! Wo ist Ihre Kapelle! Wer kennet ihre Virtuosen! Seyen Sie immer stolz auf ihre ausgebreitete Handlung und Gewerbsamkeit; aber in das Feld der schönen Wissenschaften und Künsten, müßen Sie sich nur mit bescheidenen Schritten wagen; und dieses thun Sie gewiß, sobald Ihre Selbsterkänntniß richtiger seyn wird.

Der erste November des letztverwichenen Jahres war der Tag, an welchem hier die Kenner Gelegenheit hatten, die Simplicität eines Händels zu beurtheilen. Von unseren besten Sängern und Instrumentisten ward sein so hoch gerühmtes Oratorium, der Meßias, aufgeführt. Bey allen war der Wetteifer recht merklich, den belohnenden Beifall des gegenwärtigen Hofes ganz zu verdienen: aber was geschah? Alle Zuhörer gähnten. War dieses ein Zeichen von verderbten Organen; so haben wir Mannheimer alle dieses Unglück mit einander gemein. Daß es auch nicht an der Ausführung gefehlet, mag das einhellige Zeugniß aller derer bewähren, die unser Orchester kennen.

Was anders, als die unerträgliche Trocken-
heit; nicht edele Simplicität der Musik, hat
also uns in diese tödtliche Apathie versenket! Wie
auffallend war der Kontrast, als ein Psalm-Mag-
nificat, das unser zweiter Kapellmeister gesezt,
und jener unvollendeten Aufführung unmittelbar
nach gefolget, nicht nur uns wieder zum Leben ge-
geführet, sondern ein Wonnegefühl in uns erre-
get hat, das ich nicht zu schildern vermag.

Kurz; mein Herr, Sie können es mir nicht
verargen, wenn eine innere Ueberzeugung von dem
vorzüglichen Werthe unserer Männer, bey Durch-
lesung Ihrer Kritik mich an die Worte des unsterb-
lichen Gellerts erinnert:

„ Sie loben ewig das Geringe,
„ Weil Sie das Gute nie gekannt.

Dieses Gute aber, wovon Gellert spricht, ist
freilich ein Ding, das sich nicht nach den Reglen
des Booksbutels bestimmen, oder aus denselben
erklären läßt.

Auf die Recension der Berliner Litteratur-
und Theater-Anzeigen über den kuhrpfälzischen
Auctor claßicus, so im XXXV. Stück sich befin-
det, dienet zur Antwort:

Daß Hr. Recensent so viel Fertigkeit zu schim-
pfen in der wahren Fuhrmannssprache besizt, ha-
ben wir gehört. Ob er aber das Richtige und
Feine im Denken eben so in seiner Gewalt habe —
davon sind wir noch wenig überzeugt. Nur derje-
nige, welcher von seinem Systeme überzeugt ist,
sezt Gründe — statt Spöttereien.

Wir Mannheimer Tonschüler übergehen gros-
müthig

müthig alle seine schimpfende Ausdrücke, die nur Lärmen machen; wir wollen aber aus ächter Wahrheitsliebe und allgemeiner Nuzeiferung für lehrbegierige Tonliebhaber alle diejenige Säze, deren Beweiß der gute Mann freilich nicht eingesehn, in den nächsten Lieferungen weitläufig erklären; und jeder Mitarbeiter, der ungenannten Verfassern in der Theorie und Praktik Troz biethet, wird seinen Namen unterzeichnen. Voglern selbst ist dieses zu klein.

Um aber der ganzen Welt zu zeigen, daß Hr. Recensent, ohnerachtet seiner Schimpfworten, nicht einmal das erste Hauptstück, welches doch für Kinder abgefaßt ist, vielweniger das sechste von der Tonwissenschaft, worauf sich die ganze Tonschule gründet, verstanden habe, so legt unser Lehrer ihm eine Aufgabe vor, nämlich: wie und warum in sechszehn vierstimmigen Harmonien jeder Sänger, ohne Strich oben noch unten der fünf Linien, eine gemächliche Tonleiter hinauf und herunter bekommen könne?

Wird Hr. Recensent in Zeit von vier Monaten die Auflößung einschicken, so soll nicht allein zur Ehre seines Namens seine Erfindung in Kupfer gestochen, und seine Abhandlung auf Kosten unsers Tonlehrers gedruckt werden, sondern er wird noch hundert Abdrücke, jeden zu einem Gulden, also ein Geschenk von hundert Gülden erhalten.

Im widrigen Falle wird die Auflösung nächste Leipziger Ostermesse von unserm Lehrer so, als das niedrige Verfahren eines Pasquillanten der ganzen vernünftigen Welt zur unpartheiischen Untersuchung vorgelegt werden.

Da eben die Aufgabe unsers öffentlichen Tonlehrers auf eine Tonleiter abzielt: so finden wir uns verpflichtet, auch den Herrn Liebhabern einen Vorgeschmack von dem Nutzen dieser Preisfrage beyzubringen.

Zur ewigen Schande der Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung, die im XXXV. Stück den 29ten August, von der 547 Seite anfangend, mit einem beissenden und blos schimpfenden Tone das musikalische Schulbuch angegriffen, keine andere Beweise als die Titel junger Ignorant, dann die Benennungen Unrichtigkeiten, Ungezogenheiten, abgeschmackte Neuerungen, elendes Gewäsch, posierliche Erscheinung, pedantisch, unverständlich, falsch, ferner statt Folgerungen, der Verfasser hat kein musikalisches Gehör u. d. m. angeführt hat, soll diese ganze Recension noch von Wort zu Wort in unsere Monatschrift eingerücket werden.

Da aber der H. Recensent nebst deme sehr dreist versichert, daß nichts neues darinnen enthalten sey: so behauptet der Verfasser vor der ganzen Welt das Gegentheil. Er will allen vernünftigen Köpfen darthun, daß die Erfindung seiner Tonleiter neu, voller Nutzen, zum Harmoniensaze sehr dienlich sey, und von dem Recensenten aufgefodert, will er es auf die Thätigkeit ankommen lassen, ob dieser im Stande sey, die beschriebene Tonleiter aus dem sechsten Hauptstücke gefoderter Massen zu sezen.

In der Voglerischen Tonschule werden die zwei Tonleiter, die natürliche und die künstliche deut-

lich

sich auseinander gesezt, dann der Unterschied der harten und weichen Leiter gezeigt.

Wenn wir die harmonischen Antheile eines Ganzen z. B.

$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$
die Hälfte	das Drittel	das Viertel
$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{7}$
das Fünftel	das Sechstel	das Siebentel

betrachten: so sind es noch keine stufenmäsige Töne, sondern klingen auf dem Claviere vom F hergerechnet, wie

f	c	f	a	c	es
$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{7}$

Wenn wir aber $\frac{1}{8}$ (f) bis zum $\frac{1}{16}$ (f) fortfahren: so entsteht eine stufenmäsige Ordnung unter folgenden Tönen

f	g	a	b	c	d	es	e	f
$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{13}$	$\frac{1}{14}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{16}$

Dies ist nun die natürliche Tonleiter.

Eine ganz andere Beschaffenheit hat es mit der durch die Kunst zusammengesezten Leiter.

Die drei fürnehmsten Töne bekommen ihre Wohlklänge, c e g
g h d
f a c

und



und ihre Verhältnisse können nicht mit geringern Zahlen ausgedrückt werden, als die folgende sind

c	d	e	f	g	a	h	c
$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{40}$	$\frac{1}{45}$	$\frac{1}{48}$.

Soll diese Leiter weich seyn: so müssen statt den grossen die kleinen Dritten beitretten, die sich so verhalten, wie das $\frac{1}{5}$ zum $\frac{1}{6}$: also

$\frac{5}{144}$	$\frac{5}{192}$	$\frac{5}{216}$
es	as	b

Im Schulbuche wird das F immer für die ganze Seite angenommen, um stäte Benennungen zu erhalten, weil dem C in der Leiter die Zahl $\frac{1}{24}$ zukömmt, die auf $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{6}$ und $\frac{1}{3}$ auflöslich ist; dem f aber die Zahl $\frac{1}{32}$, die auf $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ und zulezt das Ganze zurück geleitet wird.

Wenn auch diese kleine Dritten in gleiche Reihe mit den anderen Zahlen gebracht werden sollen: so muß die ganze Tonleiter mit der Zahl 5 vervielfältigt seyn, und folgende Benennungen erhalten

$\frac{1}{120}$	$\frac{1}{135}$	$\frac{1}{144}$	$\frac{1}{150}$	$\frac{1}{160}$	$\frac{1}{180}$	$\frac{1}{192}$	$\frac{1}{200}$	$\frac{1}{216}$	$\frac{1}{225}$	$\frac{1}{240}$
c	d	es	e	f	g	as	a	b	h	c

oder

a h c cis d e f fis g gis a.

Den Unterschied dieser Leiter deutlich zu erkennen, darf nur derselbige Ton zweifach, als nämlich im harten C und im weichen A betrachtet werden.

Im

Im harten C

I C e g h

$\frac{1}{120}$ $\frac{1}{150}$ $\frac{1}{180}$ $\frac{1}{225}$

oder, mit der Zahl 15 zurückgesezt

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$

Im weichen A

III C e g h

$\frac{1}{144}$ $\frac{1}{180}$ $\frac{1}{216}$ $\frac{1}{270}$

oder mit der Zahl 18 zurückgesezt

$\frac{1}{8}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$

Hieraus folgt, daß C als erster Ton im harten C dieselbige Verhältniß habe, wie im weichen A als der dritte Ton.

II D f a c

$\frac{1}{135}$ $\frac{1}{160}$ $\frac{1}{200}$ $\frac{1}{288}$

oder mit der Zahl 5 zurückgesezt

$\frac{1}{27}$ $\frac{1}{32}$ $\frac{1}{40}$ $\frac{1}{48}$

$\frac{1}{9}$ $\frac{1}{16}$

IV D f a c

$\frac{1}{160}$ $\frac{1}{192}$ $\frac{1}{240}$ $\frac{1}{288}$

oder mit der Zahl 16 zurückgesezt

$\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{18}$

$\frac{1}{5}$ $\frac{1}{9}$

Diese Siebente ist im weichen A noch viel übelklingender als im harten C. Die Siebente $\frac{1}{9}$: $\frac{1}{16}$, die mit den Verhältnissen der Unterhaltungssiebente übereinkömmt, ist im harten C nur wegen den Zwischentönen übelklingend, im weichen A auch noch wegen dem Abstande der Siebente.

III E g h d

$\frac{1}{150}$ $\frac{1}{180}$ $\frac{1}{225}$ $\frac{1}{270}$

oder mit der Zahl 5 zurügesezt

$\frac{1}{30}$ $\frac{1}{36}$ $\frac{1}{45}$ $\frac{1}{54}$

$\frac{1}{5}$ $\frac{1}{9}$

V E g h d

$\frac{1}{180}$ $\frac{1}{216}$ $\frac{1}{270}$ $\frac{1}{360}$

oder mit der Zahle 2 zurückgesezt.

$\frac{1}{90}$ $\frac{1}{108}$ $\frac{1}{135}$ $\frac{1}{180}$

$\frac{1}{5}$ $\frac{1}{10}$

Die

Die vorige Anmerkung findt nun umgewendter statt. Diese Siebente ist in beiden Fällen, aber in der weichen Leiter nur wegen einer Ursache übelklingend.

IV	F	a	c	e	VI	F	a	c	e
	$\frac{1}{160}$	$\frac{1}{200}$	$\frac{1}{240}$	$\frac{1}{300}$		$\frac{1}{192}$	$\frac{1}{240}$	$\frac{1}{288}$	$\frac{1}{360}$
oder mit der Zahl 20 zurückgesezt					oder mit der Zahl 24 zurückgesezt				
	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{15}$		$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{15}$

Dieser Ton hat in beiden Leitern dieselbige Verhältniß.

V	G	h	d	f	VII	G	h	d	f
	$\frac{1}{180}$	$\frac{1}{225}$	$\frac{1}{270}$	$\frac{1}{320}$		$\frac{1}{216}$	$\frac{1}{270}$	$\frac{1}{320}$	$\frac{1}{364}$
oder mit der Zahl 5 zurückgesezt					oder mit der Zahl 2 zurückgesezt				
	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{45}$	$\frac{1}{54}$	$\frac{1}{64}$		$\frac{1}{108}$	$\frac{1}{135}$	$\frac{1}{160}$	$\frac{1}{182}$
	$\frac{1}{9}$			$\frac{1}{16}$		$\frac{1}{54}$			$\frac{1}{91}$

Die tägliche Erfahrung lehrt uns eben so, als wir den Vorzug der Unterhaltungssiebente kennen, daß der siebente Ton in der weichen Leiter seine Siebente nicht ohne Vorbereitung anschlagen dörfe. Hier sehen wir von der praktischen Wirkung die thätigste Ursach auf dem Papiere.

VI	A	c	e	g	I	A	c	e	g
	$\frac{1}{100}$	$\frac{1}{120}$	$\frac{1}{150}$	$\frac{1}{180}$		$\frac{1}{120}$	$\frac{1}{144}$	$\frac{1}{180}$	$\frac{1}{216}$

oder



oder mit der Zahl 10 zurückgesezt

$\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{18}$

$\frac{1}{5}$ $\frac{1}{9}$

oder mit 12 zurückgesezt

$\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{18}$

$\frac{1}{5}$ $\frac{1}{9}$

Gleiche Verhältniß in beiden Leitern.

VII H d f a

$\frac{1}{225}$ $\frac{1}{270}$ $\frac{1}{320}$ $\frac{1}{400}$

mit 5 zurückgesezt

$\frac{1}{45}$ $\frac{1}{54}$ $\frac{1}{64}$ $\frac{1}{80}$

$\frac{1}{9}$ $\frac{1}{16}$

II H d f a

$\frac{1}{135}$ $\frac{1}{160}$ $\frac{1}{192}$ $\frac{1}{240}$

mit 3 zurückgesezt

$\frac{1}{45}$ $\frac{1}{64}$ $\frac{1}{80}$

$\frac{1}{9}$ $\frac{1}{16}$

Auch von diesem Unterschiede sind wir überzeugt, da uns das Gehör warnt, denjenigen Saz, der in der harten Leiter mit Vergnügen frei vernommen wird, nicht in der weichen ohne Vorbereitung zu wagen.

Der IV der in der natürlichen Leiter höher klingt, und deswegen in unseren durch die Kunst kombinirte Leiter öfters erhöht wird.

Fis a c e

$\frac{1}{168}$ $\frac{1}{200}$ $\frac{1}{240}$ $\frac{1}{300}$

mit 60 zurückgesezt

$\frac{1}{33}$ $\frac{1}{40}$ $\frac{1}{48}$ $\frac{1}{60}$

$\frac{1}{11}$ $\frac{1}{20}$

Der IV erhöhte, der das Stammhaus der verminderten Dritte zeiget.

Dis f a c

$\frac{1}{1980}$ $\frac{1}{2304}$ $\frac{1}{2880}$ $\frac{1}{3456}$

mit 36 zurückgesezt

$\frac{1}{55}$ $\frac{1}{64}$ $\frac{1}{80}$ $\frac{1}{96}$

Das Fis und Dis haben vom fünften Tone vermittels

mittels der Verhältniß, wie 11 : 12, ihre Zahlen entlehnt.

Der fünfte Ton in der weichen Leiter mit der grosen Dritte.

E	gis	h	d
$\frac{1}{180}$	$\frac{1}{225}$	$\frac{1}{270}$	$\frac{1}{320}$

oder wie der fünfte Ton in harter Leiter

$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{45}$	$\frac{1}{54}$	$\frac{1}{64}$

Der siebente erhöhte Ton, der die grose Dritte war.

Gis	h	d	f
$\frac{1}{225}$	$\frac{1}{270}$	$\frac{1}{320}$	$\frac{1}{384}$

Dies ist nun der Grundriß der beiden Tonleitern, die miteinander auf die einfachste und bündigste Weise verglichen werden.

Der Unterschied zwischen der natürlichen und künstlichen ist im Buche deutlich erklärt, und aus obigem Vergleiche leicht zu erkennen.

Alle diejenigen Punkte, die H. Recensent nicht verstanden hat, nehmen wir Tonschüler auf uns, zu erörtern, und werden unsere Namen beisezen.

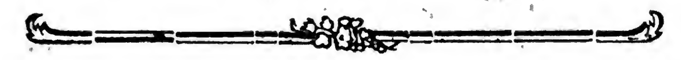
Die Auflösung der Preisfrage, wenn sie von H. Recensenten nicht erfolgt, soll von unserm Lehrer der Welt öffentlich bekannt gemacht werden.

Es gehört hiezu nur die Kenntniß beider Leitern — eine Uebung in dem wesentlichen Harmoniensaze — es ist ja nur eine vierstimmige Leiter! —

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Fünfte u. Sechste Lieferung

für den 15. Wein- und Wintermonat 1778.



Tausend Streitigkeiten haben sich schon über jene Frage erhoben, ob der musikalische Geschmack vor 30 Jahren vernünftiger, oder wenigstens solider gewesen sey, als derjenige vor zwanzig; und ob unser jeziger Gusto nicht zärtlicher, feiner geworden, als jener vor 20 Jahren.

Wir wollen in Sachen des Gefühls, wo es auf eine bestimmte Definition des Schönen ankömmt, noch kein entscheidend Urtheil fällen, sondern beinahe die schönste Arie, in Ansehung des fliesenden Stils und des eben so bündigen Ausdrucks, aus der feierlichen Oper Olimpiade des unsterblichen Metastas, und die in verschiedenen Epochen von den grösten Meistern unsers Jahrhunderts darüber gesezten Musiken zum Gegenstande der Betrachtung wählen.

Es sind die meisterhaften Produkten der Italiänischen Tonsezern Galuppi, Jomelli und Anfoßi. Galuppi hatte ohngefehr im Jahr 1748 diese Oper gesezt, und in diesem Jahre 1778 Anfoßi,

foßi; in einer anderen Lieferung des folgenden Jahrs soll auch jene von Jomelli folgen.

Galuppi wird von seinem Geburtsorte Burano, einer nahe bei Venedig gelegenen kleinen Insel Buranello genannt, wie der berühmte Verfasser des Stabat mater von seiner Vaterstadt, Pergola im römischen Gebiete, Pergolese heist.

Starke Züge der feurigen Einbildungskraft, erhabene Mischung in den begleitenden Stimmen, sanft hinreissendes Gefühl in den Singstimmen, waren die vorzüglichsten Karakteren von seinen Opern. Die Haupt-Arie dieses grosen Geistes se cerca, se dice in der Olimpiade ist bezaubernd schön, nicht so feurig aufwallend als Jomellens- noch so edel und erhaben als Hassens-Saz, aber gefühlvoller —, in dem naifesten Tone — und ganz fürs empfindsame Herz gemacht.

In seinen Opern war so viel Natur, Leichtigkeit, und einfacher Gesang, daß die Arien nach der Vorstellung immer nachgesungen wurden. Die Naifetät, welche alle seine feurige Tonstücke begeisterte, öffnete ihm noch eine andere Laufbahn, worin sich keiner von seinen Zeitgenossen mit so glücklichem Erfolge wagen dorfte.

Dies war die komische Oper. Hievon war er Stifter, Erfinder, und verdient von allen komischen Bühnen ein ewiges Denkmal. Das Bißige in Karakteren, das Lächerliche in den Personen, das hizige in den Kontrasten, das Mannigfaltige in den vielstimmigen Finalen, womit sich mehrentheils

theils der erste Theil oder Aufzug endiget — kurz — alles dasjenige, was bei uns Operett, oder Intermezzo genannt wird, muß den grosen Galuppi als den musikalischen Vater ansehn.

Galuppi hat sich zu sehr durch seine vortrefliche Arbeiten um das Tonreiche verdient gemacht, als daß man seinen Namen unter dem Schutt der verhaßten alten Musik vermodern lassen könnte.

So sehr wir jezo wünschen, daß Leute aufstünden, die den wahren Kirchenstil, ohne ins Trockene zu verfallen, von der geilen Theater-Musik hinlänglich zu unterscheiden wüsten: so merkwürdig muß uns das Andenken eines Mannes seyn, der es durch seine Kunst in der Musik, wovon ehemals der einzige Endzweck und Wirkung war, zärtlich zu weinen, so weit gebracht hatte, alle Zuhörer lachen zu machen.

Wir wollen nur seine Arie von der Oper Olimpiade betrachten.

1) Sehr einfach spricht der Sänger se cerca, eben so se dice 2) und dann erhebt sich die Stimme 3) wenn es um den Freund zu thun ist. Er wiederholt die Frage: dov'è 5). Schwermüthig denkt er dem Unglücke nach, und ohnmächtig singt er zurück in die Tiefe 6), da er den Tod ankündigt: mori. Abgetrennte schluchzende Seufzer äussern die Antwort rispondi mori.

8) Ah nò: geht vom Tone ab. Wie kräftig schildert nicht diese Ausweichung die Natur; eben so, als der Sinn sich ändert, wechselt der Ton.

 9)

9) Noch einmal abgewichen, dann erhebt sich die Stimme 10), um die Gröse des Schmerzens, und dazu 11) in einer traurigen weichen Tonart anzudeuten, wobei 12) der unentscheidende Schlußfall vom vierten erhöhten Tone E mit seiner verminderten Dritte ges in den fünften F eine herrliche Wirkung macht: ein Schlußfall, der, wenn die Stimm steigt, sehr glücklich zur Ausrufung kann gebraucht werden.

13) Kann man wohl etwas niedlichers hören, als diesen Gang, der noch gar vor mehr als dreisig Jahren eine himmlische Wonne allen noch ziemlich rauhen Ohren muß gewesen seyn, und die originellste Erfindung dem grosen Galuppi zu danken hat? Hier rieselt die erste Geige einen neutralen Wohlklang, das ist, das zum Hauptklang B als die Fünfte, eben so, wie zum F, als die Achte schickliche F; die zweite Geige steigt vom Einklange in die von unsrem Vorlesbuche so sehr gerühmte Unterhaltungssiebente. Die singende Grundstimme 14), die noch dazu vom sanftdüftenden Violoncell allein gespielt wird, (auch eine Seltenheit in den vierzigen Jahren) durchstreift den ganzen Umfang dieser süsen Harmonie: es;

c

a
f

Die Es Waldhorne 15) sausen in äusserster Stille den ihrigen Ton d, der nach unserm Systeme und Tonleiter der Geigen wie f lautet, und um

acht



acht Töne tiefer klingt, als jenes f der ersten Geige.

Die Hoboen ergänzen die Harmonie und ersezen 16) die zwei Wohlklänge
es die Unterhaltungssiebente,
c die Fünfte, da das Violonzell
a die grosse Dritte, und das
f den Hauptklang angibt. Unterdessen spricht die Singstimme ihre stark accentirte Worte 17) mit abgetrenntem Vortrage 18) in der edelsten Simplicität.

Galuppi war sehr scrupulos, da er, um die unmittelbare Folge zu zweier Achten zu vermeiden 19) beim vierten Achtel der zweiten Geige den Einklang beilegte, und doch könnte ein strenger Harmonieforscher und fehlerjagende Kunstrichter, vielleicht auch mit Recht, diese ganze weitläufige Schönheit, als die widersinnigste Dissonanz mit dem Verstande dieser Scene angeben; weil die Leidenschaft des Menschen in dieser traurigen Lage weder angenehm noch zärtlich seyn kann, und der Sänger hier gewiß keiner solcher Annehmlichkeit fähig ist. Unsere Meinung ist hier gar nicht, des originellen und zärtlichen Tonsezers Glanz nur im mindesten zu verdunklen, wir wollen aber und müssen, unserm Versprechen zufolge, die Schönheit gleichwie die Schwachheit, ins Helle sezen, wenn sich der Tonschüler oder der lehrbegierige Liebhaber einen Nuzen aus unsern Schriften versprechen soll. Dörfte nun dieser Rath hier etwas gelten: so wünschten wir den nämlichen Gang in

einer weichen Tonart zu vernehmen; dann wäre das verhältnißmäsige schöne, wie oben beibehalten, und voriger nicht gar ungegründeten Kritik, vermittels einer herrlichen Wendung, ausgewichen.

20) Nun corrigirt sich auch selbsten Galuppi in Ansehung der Tonart, er geht in das weiche B über, um den weinenden Ausdruck glücklicher vorzustellen.

21) Die letzte Silbe vom Worte piangendo bekömmt eine Sechszehentheils Note, und die erste Silbe vom Worte partì ein Achtel mit dem Punkte auf eine sehr gezwungene Art.

22) Der gähe Zurückfall in die harte Tonart ist sehr rasch, die veränderte Worte aber 23) die mit einer andern Gattung vom Gesange vorkommen, sind sehr bedeutend.

Eben das Ungereimte äussert sich beim instrumentalischen Zwischenspiele 24), welches auf das traurige Gesang in der weichen und weinenden Tonart plötzlich mit der harten Tonart einfällt. Hier sehen wir, wie schwer es ist, einem sich selbst überlassenen natürlichen, auch grosen Genie, ohne wissenschaftliche Kenntniße im Pfade des Schönen zu bleiben. Es ist dem grossen Galuppi nicht zur Erniedrigung gesprochen, wenn wir unter seinen herrlichen Produkten mitten im geistischen Schwunge immer den Menschen aus seiner Schwachheit entdecken, um so mehr, als wir mit frohen Verlangen alle auch gleichgültige Schönheiten nach Verdienst und unsern Kräften anzumerken, uns bestre-

bestreben. Welche Erscheinung dörfte man sich nicht im Tonreiche versprechen, wenn Talenten wie Galuppi, feurig, wie dieser grose Tonsezer, empfindsam, originell wie er, auch noch durch wissentschaftliche sichere Bemerkungen zu Meisterstücken vorbereitet würden? Wie sicher würde nicht immer ein allgemeine uns bisher fast nur idealische Schönheit erzielet?

25) Nun declamirt der Schauspieler wieder sehr natürlich vom Orchester ungestört. Im Vortrage muß auch die erste Note eben, wie im Recitativ zum Vorschlage, d. i. einen Ton höher werden.

26) Diese Pause hier sezt den Zuhörer in Erwartung, und flößt einige Begierde ein auf den Ausgang.

27) Diese Ausweichung ist sehr glücklich gewählt, sie überrascht und widerspricht der Tonseinheit nicht im mindesten; auch hier muß der Sänger einen ungeschriebenen Vorschlag beisezen.

28) Der verstellte Schußfall (cadenza finta) täuscht und hält den Zuhörer auf, um noch begieriger zu werden. Dann entwickelt sich die Denkungsart des Schauspielers, da er in die harte Tonart 29) rasch übergeht, bald im Des 30) bald im Es 31) herumirt, bis er endlich mit schmachtenden ohnmächtigem Gesange 32) vom vierten erhöhten Tone ins B den fünften des weichen Es in zweierlei Gestalten der Umwendung 33) und des Hauptklanges 34) sinkt.

35) Diese Wiederholungen sind sehr lebhaft und voller Feuer; sie müssen aber auf der Bühne mit den Gebärden vernommen werden, um ihre eigentliche Wirkung hervorbringen zu können. Das muß eben ein besonderes Studium für einen Gesangdichter seyn, daß er wisse, eben so im Zimmer durch die Schönheit des Gesanges zu täuschen, als auf dem Theater vermittels der Lebhaftigkeit der Vorstellung jeden Zuschauer zu überraschen; ein Studium, das die Italiäner unter der Benennung le Finezze drammatiche begreifen.

Dieselbige Anmerkungen, die vorher bey der ersten Hälfte des ersten Theils in Rücksicht auf das harte und weiche B weitläufig gesezt waren, haben auch hier auf das harte und weiche Es ihren Bezug.

Nach einer sanftwehenden Vermittelung 36) geht er zum feurigen zweiten Theile über, ob diese hinlänglichen Grund habe, lassen wir den strengeren Kunstrichtern über.

Was den Saz der Hoboen und Waldhorn betrift, so sind sie ausser dem angenehmen Gang, wo die Waldhorne immer aushalten, und die Hoboen im ersten Solo einen abgetrennten harmonischen Einfall, im zweiten Solo einen Zuwachs des sanftzärtlichen Sausens leisten, sehr trocken.

Die Hoboen und Waldhorne, um in grosem Getöse der Instrumenten vernommen, und mit Eindrucke benuzt zu werden, müssen lauter aushaltende, aber dem Instrumente eigene Töne haben:

ben: deswegen steht 37) jenes as und a des ersten Waldhorn umsonst in der Zeile; denn man hört es nicht. Auch findet sich noch ein kleiner Anstand 38), wo es unser Meinung nach vom Autor selbsten verschrieben seyn muß, das erste Waldhorn hat as und die erste Geige g 39), welches noch dazu mit den gleich darauffolgenden f zum B im Baß eine unrichtige Folge zweier gleich grossen Fünften vorstellt.

Die erste Geige sollte schicklicher vier Zwei und und Dreisigstel

	as	g	f	es
	8	Zwischenkl.		5
zum Hauptklange		As		

haben.

Nach einem so hizigen und geschwinden Vortrage ist es etwas auffallend 40) eine anhaltende Note zu vernehmen eben so 43) 44). Statt dem F in der Grundstimme 41) hätte besser As stehen können; denn erstlich ist es hart, das f in der obern Stimme für einen harmonischen Klang und das es für einen Zwischenklang anzusehen: zweitens gar glatt in einer besezten Harmonie die Dritte as zum Grundtone F zu missen.

Hieher gehört jene unbedeutende Anmerkung in Fuchsens contrapunktischem Lehrbuche, Gradus ad Parnassum, wo der Autor vom folgenden Saze den Fehler zu mißkennen klagt

d	c
h	c

Freilich

sind diese zwei Gänge sehr ungleich und auffallend, da im ersten die zwei mannigfaltigen Wohlklänge des fünften Tons G, im zweiten die zwei einfachen c vernommen werden.

Man lege nur die erforderlichen harmonischen Klänge in die Mitte g g und der Mißlaut wird
f e
aufhören. So ist auch in Galuppens Saz das F auf eine rauhe und rasche Art vor allen andern Klängen erhoben.

Mit Aechzen und Schluchzen wiederholt der Sänger abgetrennter die Hauptgedanken 42) ah senti, Licida; ein Vorzug der wälschen Sprache, die in kleinen abgestuzten Worten und Sinnen sehr bedeutend sich ausdrucken kann.

45) Bei solchen schwärmerischen Schilderungen der Wuth überschlägt sich manchesmal der Ausdruck so, daß er ins komische fällt, besonders, wenn die tänzelnde Wiederholungen 46) aufs Lächerliche nahe Anspielungen sind.

Möchte doch vermittels gegenwärtiger Recension, die freilich manchesmal aus strenger Nuzeiferung das Schwache aufdeckte, der Ruhm eines grossen Galuppi eben so, wie die ächte Beurtheilungskraft sich mehr verbreiten!

Wir theilen auch diese Nachricht den unpartheiischen Tonliebhabern aus eben der Ursache mit, daß man endlich anfange, die grossen Leute in unsrem Fache zu kennen, und nicht immer an jenem

hafte,

hafte, wozu uns Eigennuz oder Partheilichkeit antreibt.

Hier folgt dieselbige Arie von H. Anfoßi erst dieses Jahr in Rom bearbeitet, vor welcher noch ein mit Instrumenten begleitetes Recitativ hergeht. Die Alten, da sie im malerischen Ausdrucke nicht sehr glücklich wären, und fast zum stäten oder einzigen Gegenstande das Gesäng gewählt hatten, sezen nicht so viel begleitete Recitativen, als wir heutiges Tages. Die Haupt- und entscheidende Scenen einer Oper kalt ohne Bedenken applaudern wollen, ist eben so grosser Fehler, als im Gegentheile der Natur widerspricht, wenn in einer französischen Oper die schwermüthige Begleitung vom Anfange bis zum Ende den Zuhörer betäubt.

Anfoßi sezt ein einfaches — bis zur Tändelei einfaches Rittornell 1) seinem Recitative vor. Diese Nachahmung ist wirklich sehr bekannt. 2) Diese Begleitung aber ist neu, wäre sie nur mit dem oberen Gesange mehr harmonirend.

3) Die Trennung auszudrucken sind diese einfachen Gänge sehr glücklich gewählt worden.

4) Mit gutem Erfolge kömmt das vorige Gesäng der Instrumente in einem andern Tone wieder, da der Sinn der Worte vorigem Sinne gleichet.

Da 5) der Sänger abgetrennte vom Seufzen halb erstickte Worte ausstößt: deuten 6) die Geigen die Beklemmung des Herzens, ein ängstliches Klopfen (il core agitato nach wälschem Kunstworte) aus

Eben so 7).

8)

8) Nach italiänischem Geschmacke. Wir können eben so wenig eine tänzelnde Bewegung, wie hier im fünften und sechsten, dann 9) im ersten und zweiten, fünften und sechsten Achtel, als einen Fadenmäsig sich gebährdenden Helden auf der tragischen Bühne dulden.

Bei dem Worte misero me 10) und der darauf folgenden Tändelei könnte der Arlequin seiner Columbine manche verliebte Stellungen machen.

11) Hier kehrt der Gesangdichter zur Opernbühne zurück.

12) Die Ausführung obigen Gesanges. Er hätte zwar, ohne auf monotonische Kritiken, auf Quinten und Octavenjäger Acht zu geben, doch 13) den Mislaut des Diskantes fis g
mi dem Basse H C
wohl vermeiden können.

14) Das alltägliche Brod in den italiänischen Opern.

15) Armseeligkeit wie vorher misero me, und Grausamkeit sarebbe tirannia klingen eintönig, und beide ziemlich angenehm.

16) 17) Zwei tragische, bundige Schilderungen.

18) Dieses nackende, gleichsam komisch pfezende Zwischenspiel war zu dieser Stelle ziemlich ungereimt.

19) Das Gesäng ist sehr schön; der Sänger gewinnt überall besonders 20) 21) die gewünschte Gelegenheit, seine Kunst anzubringen, und alle

Zeit



Zeit seiner Schule gesammelte Blümchen auszustreuen.

22) Wenn die Geigen mit dem Baß im Einklang fortgehen sollen; so dörfen keine solche hohe Töne gewählt werden, die sich nimmermehr mit der Grundstimme vereinigen, sondern den Abstand offenbar vernehmen lassen.

23) 24) Die hizige Aufwallung ist ziemlich karakterisirt.

25) Das Gesäng ist sehr einfach, dabei aber zum Ausdrucke nicht unfähig.

26) Die Frag und Ausrufung wird gut geschildert.

27) Ob a und as zum nämlichen B Wohlklänge seyn können, wäre freilich eine hier einschlagende Frage, aber wir mögten zur Antwort bekommen: es ist jezo Mode.

28) Wenn diese Antwort vom Tode des Freundes so komisch oder gar drolligt bestehen darf: so rufen wir wieder zu einem neuen Trauerspiele: der Doktor Faust den Hanswurst als Bedienten zurück.

Ist es uns denkenden Deutschen möglich zu begreifen, ob eine solche Arie mit dergleichen unschmackhaften ungereimten Tändeleien gefallen könne. Es ist Herrn Anfoßi, einem grosen Tonsezer, im Römischen eigentlich nicht sogar zu verüblen, wenn er sich dem herrschenden Geschmacke, der seine Arbeiten belohnen muß, gefällig erzeigt. Freilich sollten einige dergleichen Genies gemeinschaftliche

liche Sachen mit einander machen, um die verderbte Ohren wieder umzubilden. Diese Foderung ist nicht collosäisch, würden sie nur mit einem etwas nachgebsamen Pinsel eine Mischung von Hassens und Jomellens Colorite treffen. So schwer eine überhäufige Reformation beim Pöbel fällt, so möglich und leicht ist sie, wenn man ihn durch praktische aber gründliche Schönheiten auch zu Anfange mit untermischtem etwas niedrigen Geschmacke langsam zu locken weis? Es würde gewiß auch in Wälschland eine grose cantable Arie, wenn sie nicht zu lang anhielt, eine bedeutende Scene, wenn die Sänger Schauspieler und der Kapellmeister Dichter wären, gefallen. Allein man denkt nicht auf Neuheiten, auf die philosophische Wahrheit, die in den schönen Künsten eben sowohl als bei andern Gegenständen ihren Siz haben kann. Ohne Vorbereitung, ohne Harmonienkenntniß, ohne bestimmte Einsicht des Ausdruckes — frei von aller Feinheit der theatralischen Aesthetik, blos nur an ein tändelndes Gesäng gewöhnt, treten junge Leute auf, und usurpiren den schäzbaren Namen eines Kapellmeisters.

Ueberhaupt bei diesen ganzen Arien würde eine Rede eines der Sprache unkündigen Deutschen passen, der gefragt wurde, wie ihm diese Sängerin gefiel, und antwortete: canta bella statt bene. So ist auch dieser Gang 29) 30) 31) 32) schön, vor sich betrachtet — aus üppigem Hange zum Vergnügen betrachtet — überhaupt ohne melancholischem Blicke auf die Grundwahrheit des Gegenstandes immer schön, aber nicht gut. Wie kann wohl



wohl das wahre Gute anders bestimmt werden, als in der Uebereinstimmung der verhältnißmäsigen Bestandtheilen?

33) Dieser Ausdruck sollte nur die harte Tonart des Hauptton Es nicht verlängern, er ist sonsten sprechend.

34) Die Harmonien hier verdienten wohl Lob, wären nur die Noten nicht so schwäzhaft, eben auch 35).

36) Offenes Feld für den Schauspieler, den Lorbeerkranz zu erringen.

37) Etwas frech.

38) Dieser Ausdruck ist glücklich getroffen. Wenn es wahr ist, daß Julius Cäsar, wie er durch das rauhe Apeninische Gebürge zog, sich mit Recht äusseren könnte, daß er lieber sich wünschte hier der erste, als in Rom der zweite zu seyn: so kann es auch für Hr. Anfoßi, ob er schon sehr oft, und fast vorsezlich die Scheibe verfehlt, doch immer tröstlich seyn, daß er derjenige sey, dem der Vorzug einhellig eingestanden worden, verderbte Ohren bei einem widrigen Geschmacke zu küzeln. Betrübt aber für Wälschland, das dreisig Jahre Theater unterhalten, Sänger ernährt, Kapellmeister belohnt hat, um ein Produkt zu zeigen, das auch vom unpartheiischen Urtheile der ganzen unbefangenen Welt, weit unter jenes gehört, was uns schon der grose Galuppi zu seiner Zeit geliefert hatte.

Freilich würde in komischen Opern der verhält-

hältnißmäßig trockene Galuppi im Zweikampfe mit Anfoßi erliegen, und dieses soll letzterem, die wir keine bißige Recensenten, sondern unpartheiische aber (ohne Eigenliebe) gründliche Beurtheiler sind, zu seinem Ruhme hinreichend gesagt seyn.

Den Herrn Liebhabern vom Kammerstil liefren nun wir hier eine Claviersonate vom Freiherrn v. Kerpen in Mainz. Eine hizige Einbildungskraft führt seine Federzüge zu lauter Karakterstil von Heldenthaten. Auch das anmuthige ist ihme eben so eigen, als das kühne. Abgewogen nach der Schale der musikalischen Thetis können seine Ideen, wenn das deutsche Feuer nicht zur gothischen Wilde, und die französische Sanftmuth nicht zur üppigen, wetterlaunischen, galanten Tändelei ausart, Meisterstücke zeugen. Verfasser von Sonaten, wie gegenwärtige, verdienen im Meistersaale der Tonkünstlern aufgestellt zu werden; denn hier herrscht lebhaftes sprechendes Gefühl, Feinheit in den Gedanken, geübte Wahl in den Zwischensäzen, meisterhafte Ausführung. Alle Gesänge sind überdacht, haben die Feile paßiret, die Ausarbeitung hat einen philosophischen Maasstab gehabt, der nicht weniger das trockene hasset, als er alles läppische vermeidet.

Wir werden diese Sonate bis auf das mindeste Bestandtheilchen — ja Stäubchen genau zergliedern, von der Wirkung die Ursachen angeben, und überhaupt zeigen, wie weit es ein deutsches Genie, auch auf der adelichen Banke, bringen könne, wenn seine Denkungsart vermittels einer wissenschaftlichen Theorie entwickelt, und vom gefräsigen

Feu-



Feuerelemente einer Kapelle, wie das Voglerische System ist, hinlänglich geprüfet und geläutert worden.

Troz allen beissenden und neidigen Recensenten, die selbst nichts auf die Welt bringen können, nur andere junge Turniergeister auf der Heldenbahne aufhalten wollen, sezen wir des Freiherrn von Kerpen seinen Saz öffentlich aus — begierig, ob nicht ein Schuhmacher, wie beim Apelles, etwas mehr als seinem Leiste unbehagen antreffen möge.

Um den Plan deutlich auseinander zu sezen: so bemerken wir vorzüglich die Perioden; deren sind im ersten Theile drei und zwanzig.

Der erste fängt mit Pracht im Einklange an, und schlieset 1).

Der zweite ist sanft bis 2).

Der dritte sehr lebhaft, der 3) ein zartes Solo von der Geige einschleichen läßt, woraus der vierte Period 4) besteht.

Der fünfte Period ist die Wiederholung des dritten 5), und fließt in den sechsten 6) sehr natürlich, der denselbigen Schlag zweimal sezt, und hierdurch einen ganzen Sinn bildet.

Der siebente Period hat drei Schläge, der Schlußfall ins F verkettet den siebenten 7) mit dem achten 8).

Der zehnte Period 10) macht den Vortrag, der vom Anfange bis 13) nicht bündig entschieden

K ist,

ist, noch viel mannigfaltiger, daß er den neunten 9) in einem fremden Tone wiederholt, dadurch zur halsstärrigen Wiederkehr des Hauptones, der mit seinem fünften Tone im elften Periode gleichsam ringet, zureichenden Stof ertheilt, und den herrschsüchtigen fünften Ton C bis zum zwölften Periode 12) erst versparet.

Im ersten Periode wird nichts als die Harmonie vom F vernommen.

In wie weit der Einklang von fehlerhafter Wiederholung zweier Achten in denselbigen Stimmen unterschieden sey, ist hier die Frag einschlägig, und wird kurz folgendermassen beantwortet.

Wenn die Einheit mit der Mannigfaltigkeit in harmonische Eintracht gebracht werden soll: so muß ein jeder Wohl = und Uebel = sich auf den Klang, ein jeder Ton des Stückes aber sich auf den Hauptton beziehen, aber allen den relativischen Klängen muß der Weg offen stehen, ihre gehörige Wirkung dabei leisten zu können.

Das ist: wenn die Verhältniß jedes Wohl= oder Uebelklanges mit dem Hauptklange, und jedes Tons mit dem Haupttone richtig ist: so steuren wir der Einheit; ein gegenseitiger Fehler wäre, wenn z. B. cis zur Harmonie vom C gesellet, oder in einem Stücke aus dem C das Cis mit seiner Harmonie eingemischt würde.

Wenn aber die Töne der Leiter, die mit dem Hauptone in erforderlicher Verbindung stehen, mit

mit einander umwechseln: so erzielen wir die Mannigfaltigkeit; ein gegenseitiger Fehler wäre, wenn z. B. in einem Stücke aus dem C weder der Ton F noch A oder D als Hauptklang, sondern immer C und selten der Ton G vorkäme.

Diese Mannigfaltigkeit läßt im selbigen Saze keine verdoppelte Verhältniß zu, ohne daß es Uebelklänge und nur auf eine kurze Zeit zur Aufhaltung werden. Z. B.

zwei grose Dritten			zwei grose Fünften			zwei kleine Vierten			
gr.3. gr.3.	gis	5 ※ überm 5.	gr.5. gr.5.	d	9	kl.4. kl.4.	f 7	f	11
	e	3		g	5		c 4	c	8
	C			C			G	g	5
								C	

Diese Mannigfaltigkeit verbiethet auch in zwei einander folgenden Säzen dieselbige Verhältniß den nämlichen Stimmen zu geben, wenn die Verhältniß so einfach ist, daß das Gehör dadurch beleidiget wird.

Die zwei einfachsten Verhältnisse sind aber jene, von $1 : \frac{1}{2}$ und von $\frac{1}{2} : \frac{1}{3}$, die auf dem Claviere die Achte und die Fünfte heißen. Also können dieselbige Stimmen nicht zweimal hintereinander die Achte noch die Fünfte haben. Wäre aber eine Fünfte klein, die andere groß: so fällt von sich selbsten die Ursach, nämlich die Gleichheit der Verhältniß, und mit ihr der Fehler weg.

Wenn aber in den singenden Stimmen noch nicht die Mannigfaltigkeit herrschen solle: so können

nen sie auch in Achten Verhältnisse miteinander fortschreiten, wie es alle Tag in den Kirchen von Frauen- und Mannsstimmen geschiehet, worzu die Orgel die abwechselnde Harmonie mitspielet.

So kann auch die Mannigfaltigkeit in den contrastirenden Säzen immer noch statt finden, wenn schon ein Gesang von allen Stimmen in Achtenverhältnissen oder im sogenannten Einklange vorgetragen wird, wie hier der Fall ist, bei dem prächtigen Anfange der Sonate.

Ein anders wäre, wenn die Mittelstimme z. B. die Violin abwechselnde Bewegung hätte, während dem, daß von der rechten Hand in die Höhe, und von der linken in der Tiefe dasselbige Gesang vorgetragen werde. Dann wär der Baß mißhandelt, der mit der oberen Stimme fortschritte, ohne einen wahren Grundton vorzustellen.

Dies ist also die wahre Wesenheit des Einklanges, und der verbottenen Achtenfolge.

Der zweite Period würde mit seinen sanften Pinselzügen lang nicht jenen Eindruck machen, wenn das rasche nicht vorhergegangen wäre.

Hierin ist besonders die weiche Tonart D und der Grundton G beim Hauptklange C zu bemerken, wodurch das Gesang und die Harmonie geadelt wird. Z. B.

		6	6 4		
Grundtöne	F	F	G	C	F
		2te			
Hauptklänge	F	D	C	C	F

Das

Das Gesang des dritten Periods wird durch die Verstärkung der Achten in der rechten Hand besonders erhoben, wozu die Geige die einfache und abgetrennte Bewegung des Claviers durch ihre sanfte Verzerrung auf dem Tone C, dem, nach unser Sprache, zur Harmonie vom C und F neutralen Wohlklange noch mehr auszeichnet.

			2	6	6		6
Grundtöne			B	A	E		G
	F	C				F	
Hauptklänge			C	F	C		E

Ganz unvermuthet gewinnt die Violin die Oberhand, wozu nun das Clavier die Begleitung vorstellet. Sanfte Wendungen tragen hier das Gepräge eines edlen, erhabenen, vom niedrigen Getöse des Pöbels unterschiedenen Gesanges — eines Gesanges, das dreimal eine ähnliche Schweifung hat

f	g	e	f
c	d	b	a
c	b	g	

und eine Combination von Dritten, Sechsten und Zehnten erhält.

		3^b		7^b		11 9	10 8
Hauptklänge	F	G	F	C	|	F	. |

Die lezten Vorschläge g zum f / b zum a können auch als wohl vorbereitete und aufgelöste Uebelklänge betrachtet werden.

Wo der fünfte Period sich schliest, und der sechste anfängt, verdient die mannigfaltige Tonfolge bemerket zu werden. Ein nicht geringer Unterschied ist unter dem wahren Schlußfalle vom fünften zum ersten, und unter dem verstellten vom fünften zum sechsten Tone, der das Gehör noch aufhält, und keine Entscheidung leistet. Wenn aber der vierte Ton nach der weichen Tonart des sechsten erscheinet, dann ist Schlag auf Schlage, ein unentscheidender nach einem scheinbar entscheidenden, und ein entscheidender nach einem unentscheidenden Gange. Diese bunte Mischung von matten und hohen Farben hat sich hier in diesem Periode concentrirt, wie folgende Grundtöne und ihre Hauptklänge zeigen

			6	
Grundt.	3te		A	
	D	B		F
Hauptkl.			F	

Der Gesangdichter hält mit Feuer an, sezt verschiedene Töne der Leiter, trift gleichsam hämische Ausflüchten, da er halb ins weiche G entwischt, und dieser vermeintliche Haupton, das weiche G, trägt ungemein viel zum bündigsten Schlußfalle, eben im Humptone F bei.

	6		6	6※		6			
Grundt.	G	|	A		|	B		|	
	3b			5te		3b	C		F
Hauptkl.	E	|	F	Fis	|	G		|	

Der achte Period ist sehr geläufig, und nach ihme gefällt das einfache Gesang, die mit erstem und fünftem Tone stäts abwechselnde Folge noch besser.

Hauptklänge des neunten und zehnten Periods

										7			7		7	
	7			7		7				3※	3b		3※	3b	3※	3b
F	C	F	|	C	F	C	F	|	G	D	G	|	D	G	D	G

Die Geige bringt durch ihre Gegenbewegungen, die man sonsten Contretemps nannte, eine Vollständigkeit zuwegen, die in den Clavierstücken nicht sehr gewöhnlich ist.

Der eilfte Period enthält einen Schlußfall vom fünften Ton in den ersten in Rücksicht auf das F, aber vielmehr einen umgewendeten Schlußfall vom ersten in den vierten, nach dem Hauptttone C gerechnet. Eine souvraine Entscheidung folgt auch nicht; weil ganz zweifelhaft das B und H nacheinander den Baß inhaben.

Bis hieher währt der erste von F ins C sich neigende Vortrag, der wegen seiner mannigfaltigen Tonfolge das Gehör immer mit neuen Wendungen auf- und zu unterhalten wuste.

14) Hier singt die Geige vier Schläge hindurch.

 Die

Die Hauptklänge sind folgende

	7			7 3♮	11 10				7 3※		3♮	3※	3♮
C	D	H	|	G	C	|	C	F	A	|	D		G

15) Zwei unbedeutende trockene Tonarten H und E beschäftigen das Ohr, bis 16) der feurigste fünfte Ton vom fünften des fünften (freilich eine weite Digreßion) wie am Rande der Ausschweifung, die Bewegung in das sanfteste Gelaise leitet, und dem Gehöre Vergnügen schaft.

Der Hauptton ist F; von ihm C der fünfte; vom C wieder G der fünfte; und vom G der fünfte das D mit seiner grosen Dritte und Unterhaltungssiebente erscheint hier plözlich, und verschwindet eben so geschwind, da das G als fünfter Ton vom C mit seiner Unterhaltungssiebente dem F sein Recht behauptet.

17) Eine schlußfallmäßige Tonfolge beseelet diesen Period.

	3※		3	3♮	
C	A	|	D	G	|

18) Noch hält immer die prächtigste Reihe von Harmonien an, bis endlich die Finger durch stäte Läufe, gleichsam am Ziele der Rennbahn noch überschnellt, Rast machen, und nach einer kurzen Pause 19) das erste Thema in einer herrlichen

Wen-

Wendung auf der weichen Tonart D den Schlußfall zu begünstigen suchen.

20) Ueberall herrscht Naifetät in kleinen Sinnen, und 21) Dreistigkeit im offenen Felde.

Vom Rondò.

Der Karakter dieses Stückes ist sehr zärtlich, und druckt das Spiel der sanften Zephiren aus. Der Hauptsaz besteht eigentlich aus acht Schlägen, die wiederholet werden, worin die zwei lezten Schläge sich auszeichnen. Sie schliesen das erstemal im C, und das zweitemal im F. Die andere Säze heisen Zwischensäze, die in die Mitte kommen, um das Gehör zu unter- und manchesmal auch aufzuhalten. Wenn die Zwischensäze schöner, reizender ausfielen, als der Hauptsaz: so würde der Zuhörer nie auf die Wiederholung begierig. Es muß also Licht und Schatten genau bemerket werden. Wer die Harmonie kennt, findet keine Schwierigkeit, die Sache so einzuleiten, daß unter Schönem und Schönem ein merklicher Unterschied noch wahrgenommen werde. Die Tonfolge beim Rondò ist viel einfacher und abgestuzter, als bei den anderen Zwischensäzen, wir wollen vom gegenwärtigen Rondò und seinen Zwischensäzen die Hauptklänge kurz hersezen, und die weitere Bemerkungen unsern Lesern überlassen.

Vom Rondo.

F C | F | C FC F | C FC | F C |

3♮ 3♮ 3♮ — 3b

F | C AD G | C | G C | F

Die ersten 6 Schläge sind gleich.

Vom ersten Zwischensatze.

F | C | F | C |

3♮ 3♮
D | G |

3♮ 3♮
C | D G |

3♮ 3♮ 3te 7/3✻ 3♮
C G | A | D | A D |

3♮ 3♮
G C | G C |

3♮ 3♮
F | D G |

3♮ 3♮
G C | G C |

3♮
C | F | C | G C |

3♮ 3♮
D | G C |

7b 7b
C F | C F | C

Vom

Vom zweiten Zwischensaz.

11 10※ 7 11 10=
3= 7 3※ 9 8
D | A | A | D |

7=
3※ 3※ 3= 3b 3= 3※
D A | A D | D G | Gis A |

3= 3b
F | D | G | C
C F | C F |
B CD C | F EF |

7
3b 3※ 3b
F C | D | G | D G |

7 7
3b 3※ 3b 3※
Gis A | Gis A |

7 7
3※ 3= 3b 3※
A D | Gis A |

11 10※ 7 11 10
3= 7 3※ 9 8
D | A | A | D |

7
3= 3= 3b 3=
D A | A D | D G | A B |

3b
B | F | G | F |

3= 3= 3=
F | C | D | CG | C G | C

Die Wiederholungen werden nach den vorigen Hauptklängen betrachtet.

Nun

Nun kommen wir zum zweiten Theile, und untersuchen, ob das Geschäft der Ausführung wohl gerathen sey.

Er fängt mit dem männlichen Saze im C an, womit der erste im Haupttone F angefangen hatte.

22) Ganz betrügerisch schleicht die Geige dem sanften Thema nach, während dem, daß das Clavier das Gesang 23) wiederholt, zum Grunde die Siebente B 24) als Karakteristik des fünften Tones C wieder zum Haupttone F legt, und unvermerkt 25) fast mit demselbigen Gesange des dritten und vierten Schlages des ersten Theils in das weiche G entwischt. Vier Schläge harren hierin, und kaum, als er sich darin umgesehen, trift der Gesangdichter eine meisterhafte Wendung 26) ins harte B eben so, als ein braver General vermittels verschiedenen Postirungen seiner Vortruppen seines rechten oder linken Flügels, eben da man es am wenigsten vermuthet, im Stande ist, bald eine Schwenkung hieher, bald dorthin vorzunehmen. Die Ausweichung ins weiche D 27), die noch bevorsteht, würde lang nicht von dieser Wirkung gewesen seyn, wenn nicht eine ausgedehnte Unterhaltung von dreizehn Schlägen eine Mischung von sanften und feurigen Zügen im harten B vorhergegangen wäre.

29) Hier konnte die Wiederholung um einen Tone höher nicht angehen, wie im ersten Theile 10)

10). Alldort kam der Saz im F vor, und dann um einen Ton höher im weichen G; sollte nun der Saz, der im harten B erschienen, um einen Ton höher im weichen C folgen: so erhielten wir drei b in der Leiter, welche Verbindung aber hält mehr statt zwischen einem Tone mit einem b, wie der Hauptton F und einem anderen mit drei? Diese Ausweichung hätte freilich eine Mannigfaltigkeit erzielet, aber eine Mannigfaltigkeit, die der Tonseinheit widerspricht und Ausschweifung heist. Eben so ungereimt kämen die weiche Tonarten von den Haupttönen, wie das weiche F und weiche C zu stehen.

28) Diese sechs Schläge sind noch wegen ihrem Gesange, das in demselbigen Tone stäts festhält, und doch ziemlich geschweift ist, wohl zu bemerken. Man betrachte die künstliche und bunte Versezung derselbigen Hauptklängen, in drei hieraus gestaltenen unterschiedenen Perioden, z. B.

B F B | F B F B | F B F |
B F B F | B F B | F B F B |

30) Die Ausweichung ins weiche D behält auch immer den aus dem ersten Theile (ex visceribus causae) entlehnten Grundstof bey; so beziehen sich auch sogar diese beiden Schläge wieder auf jene Läufe im siebenten Periode.

31) Dieses A wird als der fünfte schlußfallmäsige Ton vom weichen D betrachtet. Zwei Schlußfälle

fälle sind hier zusammengeschmolzen: Gis ist der siebente und erhöhte Ton vom weichen A, das A aber mit der grosen Dritte nicht mehr der erste, sondern gleich der fünfte vom weichen D.

32) Die Geige bringt noch hier zur Aufmunterung ein neues Gesang zum Markte.

Die Harmonie zieht sich zurücke, eilet dem Vaterlande zu. Das A fällt ins D 33), aber das D hat sich mit der grosen Dritte schon zum Schlußfalle ins weiche G gerüstet 34). Auch das G nimmt sogleich seine große Dritte an 35). Das C erscheint schon mit seiner entscheidende Unterhaltungsiebente b 36), um den unausbleiblichen Hauptton F anzukündigen. So wirkt Schlag auf Schlag zum Zwecke, wenn ein Stück nach wissenschaftlicher aber thätiger Theorie abgefasset ist.

Die vierzehn erste Schläge des ersten Theils werden wiederholt, die folgende neun ausgelassen; weil sie die Karakteristik des Haupttones F enthalten. Diese ist unnüz; denn der ganze Hintersaz dieses Allegro spricht dafür. Deswegen kömmt der vorige Schlußfall von drei Schlägen gleich darauf.

Von hier an bis zum Ende sind die vorigen Säze, die im C erschienen, ins F übersezt. Dies ist das allgemeine Schicksal des zweiten Theils, daß er entweder um fünf Töne tiefer, oder um fünf Töne höher gesezt werden muß. Wenn es erforder-

forderlich ist, dörfen auch fremde Säze eingemischt werden. Manchesmal kann ein zweiter Theil sich mit der nämlichen Anzahl der Schlägen begnügen, keinen fremden Sinn mehr einmischen, und doch dabei immer mit den buntesten Neuheiten, die sich blos auf die Ausführung, Versezung, Umwendung, Umkehrung u. d. m. fusen, daher gehen. Aber dies ist nicht die gewöhnliche Art, auch nicht zu jedem Gesange oder Geläufigkeit schickliche Eigenschaft. Jener Gang 18) müste nothwendiger Weise, wenn alles um vier Töne höher stehen sollte, 37) eine Aenderung leiden; weil vier Töne höher als e, das hohe a erforderlich auf dem Clavier geworden wäre. So aber fließt es unvermerkt fort, und nur zwei Töne werden im Laufe wiederholet: f und e.

Den ästhetischen Tonliebhabern, die einen großen Galuppi mit einem bewährten Anfoßi in thätigem Vergleiche bewundert haben, sind wir eine Schilderung der oben angeregten grösten Genien in unserm Jahrhunderte schuldig.

Sie sind Hasse und Jomelli, oder Jomelli und Hasse. Beide originell, beide gleich groß, beide erhaben, aber himmelweit im Ideengang, Flug- und Meisterzügen unterschieden — Hasse liebt Gesang und viel umfassende Kürze — Jomelli Aus-

druck

druck und sprechendes Gefühl. Wenn Hassens Arie richtig ausdrückt, und Jomelli im einfachen Saze glücklich ist, dann heists ein Meisterstück — Hasse sagt viel in wenig Noten, und Jomelli täuscht uns selbst mit Kleinigkeiten, überrascht mit unerwarteten Kunstgewebe — sein Ausdrnck ist Beweis seines Geines — und daß er beide den Dichter und seine Kunst verstand — mit beiden vertraut war. — Zuweilen flog er kühn über seinen Dichter hinweg und begnügte sich nicht blos mit dessen Vorschrift — auch kleine äussere Umstände intereßirten ihn, und wuste sie zu benuzen. Er sprach ohne Wörter, und ließ die Instrumenten fort declamiren, wenn der Dichter schwieg. — Man sehe zum Beispiel eine Arie se cerca se dice von der Olimpiade, worin zum Schluß das Händeküssen deutlich ausgedrückt ist, und die im folgenden Jahre von unsern Anmerkungen begleitet in den monatlichen Lieferungen erscheinen wird.

Hassens Gesang verräth lange Uebung in der Singkunst, und sein Solo-Sing-Stimmensaz beweiset, daß, wenn er immer so glücklich im malerischen Ausdruck als in der melodischen Wahrheit gewesen wäre, er längst diesen großen Nebenbuhler unter das Verdienst einer Vergleichung würde erniedrigt haben. Schlechte Sänger sangen in seinen Opern zum Eckel, wenn sie in Jomellens Arien sich glücklich durchhalfen, wo Singstimm und Bratsche fast in gleichem Gang fortschreiten,

und

und sehr wenig unterschieden sind. Gute Sänger wurden aber meistentheils das Opfer von Jomellens eigensinniger Laune — Sonst groß, voll Zauberkraft und fortreisender Stärke war der nicht gefällig genug gegen seine Sänger Wenn der Kapelmeister die Stimme dem Sänger vorher überschickt, ehe er die Arie überdacht und ausgearbeitet hat, dann ist der Singende in den Stand gesezt, seine oft gute Gedanken zu eröffnen, sollte ihm vielleicht zu schwer seyn, diesen oder jenen Lauf in einem Athem auszuhalten — mögte er vielleicht einen Lieblingsgang eingeschaltet wissen, wollte er sich hie oder da eine Bedeckung erbitten — oder von irgend einem Instrumente Unterstüzung erwarten: so kann der Tonsezer mit mehr Vollkommenheit und mit sicherm Beifall die Saiten benuzen und die Schwäche des Sängers bedecken.

Wegen Mangel dieser Gefälligkeit hatte Jomelli auch noch in seinen lezten Lebenstagen das Unglück seine vortreflichste Arien, vom geschicktesten Sänger, und unschuldigerweise unter ihren Werth herabgesezt, sogar mißhandelt und seine Oper Iffigenia verworfen zu hören, und muste sich mit dieser seltenen Nachsicht eines Neapolitanischen Publikums begnügen, daß den dritten Tag doch wieder seine göttliche Armida auf die Bühne gesezt wurde.

Hasse wollte, daß die Singstimm durchaus herrschen, und nie von einem wesentlichen Instrumente, das mit gleicher Stärke um den Lorbeer des Beifalls ringt, begleitet werden sollte. Niemal betrachtete er sie als Concertirend. Aber dadurch hat er auch der musikalischen Welt unendlich genuzet, und sich um sie unsterblich verdient gemacht, daß er den wahren Gesang im Beispiele bis auf unsere Zeiten gebracht, geschmackvolle und empfind-

 same

same Nachahmer für Fehler und unrichtigen Saz gewarnt hat — Jomelli bereicherte die Welt mit Neuheiten — ihm stund das ganze Feld der Natur offen, und sie war eben der Schauplaz auf dem sich seine schöpferische Phantasie so sehr zu seinem Vortheil zeigte, welche er so gut zu benuzen wuste, daß selbst Kleinigkeiten das ganze ausschmücken und zur Vervollkommenheit etwas beitragen musten.

Dem ohngeachtet sind seine Arien, wenn sie ausser dem Theater, etwa in Akademien, ohne Dekorationen, ohne Kleidung, ohne beschaulichen Ausdruck der Empfindung, und abgerissen vom Zusammenhang der theatralischen Handlung, aufgeführt werden, nicht mehr die nämlichen, nicht mehr von so bezaubernder Kraft. Aus diesem Grunde gehört mehr musikalische Wissenschaft als Gefühl, mehr tiefe Kenntniß der Kunst und Beurtheilungskraft als superficieler Geschmack dazu, um seine Stücke würdig schäzen zu können — ihm hat man die Auszierungen der zwei Bratschen, das Scheinbare der Blasinstrumenten, das Wachsen und Abnehmen der Stimmen, besonders das aufwallende und erhizende Crescenda zu verdanken — Er war um desto schwerer nachzuahmen, je eigentlicher sein Ausdruck an diesen oder jenen Ort angebracht war.

Nur betäubte manchmal die Vielheit seiner Instrumenten den Hörer, riß ihn wie ein unbändiger Waldstrom mit sich fort, anstatt ihn in süsser Wonne-Empfindung sanft auf den Flügeln der Harmonie zu tragen, und in Tönen von Entzückung der Erde zu entziehn — Manchmal artete auch das Uebergewicht oder Mehrheit der scherzhaft mitspielenden Stimmen zum komischen aus, ein Fehler, den jeder grose Redner begehen kann, wenn er sich im Feuer seines Vortrags etwas vergißt; aber ein

Fehler

Fehler für, den kein Zögling zu warnen ist, wenn nicht in seinem Busen selbst der Zunder zu gleicher Hoheit lodert.

Von jenen Neuheiten, die Jomelli unsterblich, und in unserm Jahrhundert eine Epoche gemacht, rühren aber auch unglücklicher Weise verschiedene Mißbräuche her, welche unvorsichtige Nachahmer sich oft zum Gesez gewählt haben. Jezt gefällt schon keine Arie dem Publikum mehr, die nicht mit einem Geräusch und einer etwas aufbrausenden Hitze schlieset, die wahren singenden cantable Arien werden selten gesezt, fast von keinem Singmeister dem Zöglinge gelehrt, und welche sind es, die jene Arien, besonders die von Hasse für Cafarello, Farinelli, Monticelli, Guarducci, Raf u. a. m. gesezt wurden — vorzutragen — gut und richtig vorzutragen im Stande seyen?

Jomelli selbst ließ einem Hasse, der mit ihm um den Vorzug kämpfte, Gerechtigkeit wiederfahren, und war von dessen Saze, der nur wenig Noten hatte, so eingenommen, daß er noch wenig Jahren vor seinem Tode offenherzig versicherte, er wünschte sich Hassens Enthaltsamkeit.

Beide grose Geister schrieben auch Kirchenstücke, und Hassens Messen sind allemal prächtig, zur Andacht erweckend, und dem Gegenstande angemessen. Jomellens Veni Creator Spiritus wird noch alle Jahre in der Pfingstwoche mit dem grösten Beifall zu St. Peter gesungen, sein Requiem ist rührend, täuschend und voll Ueberraschung. — Aber man dörfte ihnen zu sehr schmeichlen, wenn man ihre Chöre und Fugen mit dem herrlich gebundenen Stile eines Palästrina, Costanzo Porta, Marcello, eines P. Martini, eines P. Valotti, der in dieser Gattung der gröste dieses Jahrhunderts, und doch sehr wenig bekannt ist, vergleichen wollte.

Jomellens Musik wirkt nicht in wiederhallenden Orten und auf grosen Theatern den ihrem Werth entsprechenden Eindruck, da im Gegentheil die Tonstücke von Hasse große weitschichtige Säle erheischen, um den gehörigen Eindruck zu machen — beider Phenomenen-Ursache ist diese, daß Jomellens Saz viele Hauptklänge in engern Raum einschliest — mehrere Harmonien oft in denselben Schlage, ja nicht selten acht zu einem Achtel zusammendrängt — und die Begleitung der Singstimm mit zu viel Kleinigkeit der Geigen, der Bratschen, und besonders der blasenden Instrumenten ausgestopft sind. Da Hasse hingegen nur sehr wenig Harmonien verbindet, nur einfache und solid andauernde Hauptklänge wählt, die Singstimm immer herrschen und nicht mehr als zwei oder drei wesentliche Theile vernehmen läst.

Hätte man vor dem Zeitalter, in welchem diese beiden große Genies eine so eigene große Laufbahn betretten, musikalisch-wissenschaftliche Reduktionen gekannt. — Wäre Kirchen- und Opernstil vor ihnen, wie heut zu Tag, so genau unterschieden und so sicher bearbeitet — der Geschmack gebildet, bestimmter die Begriffe von Hauptklängen — einleuchtender der Harmonien-Einfluß auf das menschliche Herz gewesen — welche Produkten würde uns ihr Original-Geist geliefert, und wie nahe sich zur unerreichbaren Höhe der Kunst hinaufgeschwungen — wie sehr die unbegränzte Macht der schönen Künste, auch auf moralische Empfindung auser Zweifel gesezt haben.

Es bleibt uns also für unsere Nachkömmlinge der noch erhabene Wunsch übrig, daß unter ihnen ein Meister gebohren werde, der Hasens Gesang mit Jomellens Ausdruck glücklich vereinigen könne.

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule.

Siebente und achte Lieferung für den 15. Christmonat 1778. und 15. Jenner 1779.



Leitfaden zur Tonforschung.

Wenn wir auch schon die Tonwissenschaft inne haben, alle Verbindungen der Töne hinaus beweisen können: so finden sich doch Wendungen, betrügerische Gewebe vor, die die augenfälligsten Fehler hämisch durchzuschlürfen im Stande sind.

Es gibt, wenigstens nach bisheriger Praktik keinen Fehler, der, als den Gründen der Tonwissenschaft zuwider handelnd, in der folgernden Ableitung, in unserer Tonsezkunst nicht nur schon angemerkt worden, wenn auch manche, die sich vielleicht nie eine mögliche Verbindung der Mathematik mit der Dichtkunst nur im Traume beigehen liesen, das erste Vorlesbuch, eh noch die vollständige Tonschul ans Licht trat, für einen Abacus oder Rechenbuch ausgeschrien haben.

Viel gesagt: es gibt keinen Fehler ausser den angemerkten! — Wie wär es, wenn man verschiedene Combinationen zeigte, die dem Gehöre fast einerlei vorkommen, und im Grunde doch von besonderer Wirkung sind? Vergleiche man nur drei Säze die in der siebenten Lieferung gestochen herausgekommen, ob dieselbigen Töne in der Verrückung noch die nämliche bleiben!

Wie mag man aber diese Untersuchung anstellen? Wenn dieselbigen Töne anhalten: so dauren auch die nämlichen Hauptklänge fort. Wie erforscht man nun die Fehler? Freilich weiß ein jeder Rechtsgelehrter das Gesez, aber die Uebertrettungen gehöriger massen zu bestrafen, die Fehler alle zu entdecken, sie bis auf ihre Uhrquelle zu verfolgen -- dazu gehört eine besondere Kenntniß des hievon eigentlich genannten Criminalrecht.

Die Töne zu erforschen ist die Tonwissenschaft unzulänglich; weil die Tonsezkunst im Vorlesbuche schon vom Jahre 1776. S. 36. den Tönen ihre eigentliche Pläze anzuweisen sich vorbehalten, die unächte Lage ins helle Licht gesezet, und die Tonforschung so weit getrieben, daß auch den Tönen eine gewisse entsprechende Austheilung der Noten zukommen müsse. Dies ist aber der Leitfaden, der uns vielleicht zu einer gründlichen Tonforschung führen wird.

Bezieferte Grundtöne Tab. XXVII. f. 2.

	56	76	76	76	76	76	76
I	C	H	A	G	F	E	D
		43	43	43	43	43	43
	6	6	6	6	6	6	6
II	C	H	A	G	F	E	D
		43	43	43	43	43	43
	56	6	6	6	6	6	6
III	C	H	A	G	F	E	D

Die

Die Töne, wenn man gegenwärtige Ziefer in Noten aussezt, sind die nämlichen, allein sehr verschieden ist ihre Wirkung. Das erste Beispiel klingt gut, beleidiget nicht im geringsten das Ohr; das zweite aber ist unerträglich; das dritte nicht gar so schlecht.

Die Hauptklänge vom ersten Beispiele sind folgende.

	7	7	7	7	7	7	
CA	HG	AF	GE	FD	EC	DH	C.
7	7	7	7	7	7	7	
oder F	E	D	C	H	A	G	

Wo in zweiter Linie andere Hauptklänge stehen, können die obere Töne zweier Hauptklängen untergeordnete werden; denn zum a c e kann F der Hauptklang sein, noch mit dem g h d E Unterschiede, daß die untere Ton- f a c D folge jene in der Tonsezkunst §. 35. so sehr angepriesene schlußfallmäßige Versezung der 7. Töne der Leiter vorstellet.

Die Lage der Töne widerspricht dagegen nicht; denn die grose Siebente, e vom F z. B. war gehöriger massen vorbereitet. Auch jene Lage der Töne, die ihren gebührenden Plaz unter den Noten behauptet, ist aufs äusserste berichtiget. Der erste Ton der Haupton ist unter den drei fürnehmsten der Fürnehmste, und fordert den fürnehmsten Plaz. Wenn acht Achtel in einem Schlage zusammen kommen: so sind die vier ersten stärker als die vier lezten; hievon aber die zwei ersten wieder kräftiger als die zwei lezten; und überhaupt das ungrade Achtel das erste, dritte, fünfte, siebente Eindruckvoller als das grade das zweite, vierte, sechste, achte. In der Prosodie ist dieses

Uebergewicht sonsten sehr bekannt. Der Hauptton ist der erste und fünfzehnte in der Ordnung; beide ungrade Zahlen.

Gemäß der unten beigesezten Tonfolge, jener schlußfallmäsigen, wird F der fünfte vom H.

E	A
D	G
C	F
H	E
A	D

Jeder erste Ton erhält eine ungrade, dagegen jeder scheinbare fünfte Ton eine grade Zahl in der Reihe:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
C		H		A		G		F		E		D		C;
	F		E		D		C		H		A		G	

und so harmoniret die Lage mit den Tönen.

Die Hauptklänge vom zweiten Beispiele sind folgende;

13 12 13 12 13 12 13 12 13 12 13 12
A G | G F | F E | E D | D C | C H | H

Vom dritten:

13 12 13 12 13 12 13 12 13 12 13 12
C A | G | F | E | D | C | H |

Sollte dieses Jemand erblicken, der gegenwärtige Zeichnung nicht einmal auf die Musik ausdeutete: so würde die erste Frage sein, warum die Abtheilung desselbigen Buchstabens in verschiedene Fächer geschehe; ob nicht besser sei, wenn jeder Buchstabe das ganze Fach einnehme, und

jedes

jedes Fach einen eigenen Buchstaben für sich erhalte — ob nicht das leztere deutlicher sei, als das erste?

Und diese allgemeine Philosophie gibt uns die richtigste Entscheidung für gegenwärtige zwei Beispiele. Daß die Lage der Tönen verzerrt und einem gesunden Ohre äusserst auffallend sein müsse, braucht keiner Erläuterung, daß aber nebst deme 1) die Folge der Hauptklänge 2) die Folge der oberen Töne wegen ihrer Lage auch fehlerhaft sei, muß hier noch bewiesen werden.

1) Können zwei neben einander liegende Töne in der Leiter, die zwei gleiche Dritten und Fünften haben, einander nicht folgen,

wie	d 5 c 5	h 5 a 5	also ist die Tonfolgen der Hauptklänge schon gefehlt.
	h 3 a 3	g 3 f 3	
	G F	E D	

Siehe der Tonsezk. §.44. 45. 46. S. 58. 59.

2) Kann in der Lage auch keine Stimme von der anderen zweimal die Achte, oder zweimal die nämliche Fünfte sein.

Der Tonsezk. §. 48. S. 61.

Die Uebelklänge sind Verzögerungen der Wohlklänge, und dienen dem Gehöre zur Aufhaltung. Sie sagen also für sich Nichts, sondern machen uns nur begierig, die Wohlklänge desto willkommner zu empfangen.

Sezt man aber die Hauptklänge ohne ihren Dreizehnten, ohne Uebelklänge, blos mit ihren Wohlklängen her: so entstehet folgende eckelhafte Reihe gleicher Tonverbindungen d c h a g f
G F E D C H

Daß jene scheinbare Vierten, in obiger Beziekerung bei den Umwendungen, Uebelklänge seien, gibt der Vergleich der zweifachen Lage im zweiten und dritten Beispiele, deutlich zu erkennen. Da die Lage des zweiten Beispiels selbsten das rohe Ohr beleidiget und im dritten wenigstens etwas erträglicher wird: so kann es Niemanden einfallen, daß folgende mit den oberen Tönen wohlklingende Hauptnoten dorthin passen:

AE | GD | FC | EH | DA | CG | H

Wenn es nun Uebelklänge sind, und zum wahren Hauptklange Dreizehnten, die unter der Gestalt der Vierten als wahre Elften zu ihrem Grundtone, in der Umwendung der Sechste nachgesezt werden: warum will man dann heutiges Tages die Elfte und Dreizehnte nicht als wirkliche Uebelklänge erkennen? Wenn aber obige Tonfolge der Hauptklängen schon eckelhaft wird, eh man noch an die Lage denken darf: warum hat man zeither in allen Compositionsbüchern den Bann gegen alle unrichtige Lagen ergehen lassen, ohne den Grund hievon zu bestrafen?

Also ist es nicht zu viel von unserer Kuhrpfälzischen Tonschule gesagt: es gibt keinen Fehler ausser den bemerkten.

Man könnte grosse Meister nennen, die in ihren Tonstücken manchesmal mehrere Zeilen lang die wahre Lage verfehlet haben, daß sie bisweilen den ganzen Sinn im halben Schlage angefangen, und was in Aufschlag gehörte, im Niederschlage; was in Niederschlag gehörte im Aufschlage vortrugen. Man könnte auch Leute — nennen, die es beobachteten, aber niemal mit Grunde zu behaupten wusten, woher es komme, daß sie im Takt einzutreffen Beschwerniß finden, was ihrem

Bogen-

Bogenstrich widersprache — was ihren Arm gleichsam zwenge.

Ja man hielt nicht selten für künstlich, der Natur zuwider zu handeln: solche Unrichtigkeiten wurden unter dem Ehrennamen Contratempi begriffen: und — wenn ein eigentlicher Saz von vier Vierteln in einem $\frac{3}{4}$ Takt gedrängt wurde, dann glaubten verschiedene, es sei etwas von Contra-Contrapunkt.

Für Aufschneidereien, für gedichtete Markschreiereien sollte man gegenwärtige Aussage halten, wenn nicht lauter Beweise — lauter sichtbare handgreifliche Beweise hier zum Grunde lägen, die uns beschämen, daß die Musik bisher bei uns so empirisch — als ein wildes Ohngefehr, behandelt worden.

Sehr bescheiden tratt unser Tonlehrer mit seinem neuen System auf, als er aus gemeinnützigem Patriotismus sein Werk deutsch kleidete, und die Musik nationalisirte — nur darauf bedacht, seinen Landesleuten ersprießliche Dienste zu leisten. Allein, da jeder jezo raisonniren will, und statt zu studieren kritisiret, Beurtheilungen statt Untersuchungen unternimmt, und da das mißbrauchte Studium Criticum der allgemeinen vaterländischen Litteratur den gewissesten Umsturz drohet — soll man noch schweigen, und jene mit Kolben gewaffnete Strassenräuber für sichere Geleitsmänner der gelehrten Versendungen ansehen?

Nein — Gegengründe sollen sie sezen, oder still sein — Ehrfurchtsvoll neue Werke durchgehen--einsehen, lernen dann recensiren, das ist das nützliche zu ihrer Uebung und anderer noch weiter entfernten zur Belehrung dem verdienstvollen Autor zur schuldiger Belohnung in schüchternem Tone niederschreiben, und

 wenn

wenn es von Uhrgeistern geprüft ist, dann der Preße unterwerfen.

Nehmen solche Schönfärber, die den Malern bisher ins Gehege gekommen — solche musikalische Wizlinge, die ihre Blöse nur mit übelangebrachten Wortkrämereien zu bedecken suchten, einsweilen den Faden zur Tonforschung in die Hand — forschen sie erst, bis sie schreiben — lernen sie nur erst lesen, eh sie predigen wollen.

Von den grosen Meistern, den Helden unsers Jahrhunderts, von den Mustern ohne Gleichheit — Last uns in unsere Vaterstadt zurück kehren!

Unsere Leser sind theils Tonliebhaber theils Schüler. Diese werden von einem gar zu weitem Abstande zwischen dem Muster und ihren Kräften vielleicht abgeschreckt, in dem unübersehbaren Felde vorwärts fortzudringen : jene wollen bei stäter Vorstellung der harmonischen Halbgötter nicht immer ihre Nerven zu sehr gespannt wissen.

Also Leute in unserm Schose erzogen, Tonschüler aus Mannheim, junge Anfänger der Sezkunst, die noch nicht beim musikalischen Sezpulte alt geworden, die leichter nachzuahmen sind, sollen gegenwärtiger Lieferung zum Gegenstaude der Betrachtung dienen.

Sie stellen Werke auf, für das Clavier, und fürs Singen. Da das erstere weniger philosophisch, folglich mehr unterhaltend als tiefsinnig ist: so fangen wir mit dem Clavierstücke unsere Bemerkungen an. Herr F. W. Bixis will nicht nur mit vollständiger Harmonik die andächtige Zuhörer überraschen, sein fruchtbarer Erfindungsgeist schränkt sich nicht auf die bindungsvolle Orgelsäze ein, die zwischen dem Chorale in der Kirche

dann

sprechend sind, wenn die singende Athem holen. Nein! Auch täuschen, auch unterhalten, das empfindsame Herz beherrschen, mit Wendungen es einnehmen, mit feurigen, ja mit jugendlich hizigen, aufbrausenden Stürmen zum Uebergange auffodern, dies ist sein Bestreben. Ein Auszug von seinen bisherigen Arbeiten — gemäsiget durch eine gelinde Tonfolge — gereiniget vermittels einer sanften gleichartigen Bewegung — unterhalten im einfachen, mannichfaltig durch eine harmonische Mischung des Fröhlichen mit dem Traurigen ist folgende Claviersonate im Es. Ob es möglich sei eine Sonate in Partitur drucken zu lassen, so aber, daß die Begleiter keine Schwierigkeit im Vortrage spühren, wenn sie drei Zeilen flüchtig überspringen müssen — eine mechanische Frage, die doch nicht so leicht aufzulösen wär, wenn man nicht die Thätigkeit hievon bei gegenwärtiger Abschrift erblikte.

Wer hier das Ganze übersehen will, findt unten in der nämlichen Zeile der Begleitung, was zur selbigen Zeile oben in dem Claviere gehört; denn es sind oben wie unten acht oder vier doppelte Linien; der Clavierspieler aber, kann ohngehindert seine Sonate eben so leicht fortspielen, als ungehindert unten der Violinist und Violonzellist ihre Begleitung treffen werden.

Der Plan dieser kurzen Sonate ist sehr neu.

Sie enthält wie in einem Auszuge die verschiedenen Geschlechter der Spielarten, nämlich das Allegro, worin man abgestossene Läufe vorträgt, und schaltet das Adagio ein, um das Sangbare vermittels anhaltender Kneipereien auf dem Claviere zu erzielen.

Der erste Theil kömt mit der gemeinen Anlage überein. Der zweite Theil, der jezo gleichsam den

 dritten

dritten vorstellet, zeichnet sich dadurch aus, daß er im weichen G anfängt, mit einem Halte auf Art eines Rondo in das Hauptthema hineinschleicht, und planmäsig im Es dasienige ausführet, was im ersten Theile der Ton B vorbereitet hatte.

Derjenige Theil aber, der mit dem B anfängt, weichet ins weiche C aus; hierin fällt ein Adagio ein, das aus 10 Schlägen zum ersten, und aus 12 Schlägen zum zweiten Theile besteht Durch diese Contrastvolle Mischung fällt das Allegro nicht zu aufbrausend, und das Adagio weniger matt aus.

1) Dies ist der Hauptsaz, der 2) wiederholet, 3) in einen anderen Ton übersetzet, und 4) ausgeführet wird. Ein anders ist wiederholen, ein anderes versezen, und weit anderes ausführen. Hievon haben wir die thätigsten Beweise.

Die Versezung 3) und 4) Ausführung beziehen sich aber auf den sanften Gedanken 5) Also kann das Thema ganz stückweis, in einer anderen Wendung, da die Harmonie bleibt, das Gesang änderet, das Gesang anhält, und die Harmonie wechselt, wieder erscheinen.

Das sanfte dauret an, bis die Geläufigkeit 6) eintritt, und den schläfrigen Zuhörer überrascht.

Nur Leute, die grose Erfahrung in allerlei Tonstücken sich erworben, können Zeugen sein, wie sehr die Bewegung der verschiedenen Gesängen untergeordnet sei; wie die Stärke nach Masgabe des Stossens und Schleifens abwechsle; wie sich die lautende Noten hintereinander drängen, und das Zeitmas vergeschwindern, wie zurükhaltend aber die Bewegung durch die sanft gebundene, zischende Noten, und allmälig langsam sie wende. Hievon dörfte wohl der erste und dritte Schlag das lebendigste Beispiel sein.

Daß

Daß die Erfindung des piano nicht unnüz sei, zeigen sogar die nämlichen Säze wie 2), die durch diese Modification ein ganz anders Aussehen gewinnen. Wie viele Tonsezer, wenn ihr Einbildungskraft unfruchtbar zu werden beginnt; sezen einsweilen bei Wiederholung des nämlichen ein dreistes Piano?

7) Hier ist abermal ein piano, und 8) ein forte, obschon keine Vorzeichnung dort stehet; die anhaltene und abgestossene Noten karakterisiren es schon hinreichend.

Von der Begleitung zu sprechen: so sehen wir, daß die Vervielfältigung der Stimmen noch keine Harmonie, weder Vollständigkeit zuwegen bringe, solang nicht die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Gesängen sie auszeichne.

Eine Stimm dient (um so zu sagen) zum secundiren, wie 9); die andern, wie 10) zur Mittelstimme. Die Abwechslung der secundirenden 11) 12) und vermittelnden Stimme 13) 14) die in verschiedene Instrumenten verlegt ist, bringt eine erhabne Wirkung hervor.

15) Da das Clavier lauft, halten die begleitende Instrumenten unbeweglich den Ton an; eine den drei Mitarbeitern eigene Verhältnißmäsigkeit.

16) Die Bogen Instrumenten spielen diesen Schlag in einer tieferen Abtheilung sehr glüklich mit, und bringen dabei die kurzathemde Verstärkerung an.

17) 18) Diese Austheilung der Wohlklänge zur Principalstimme dem Claviere gerechnet, sind mit viel Ueberlegung hier angebracht.

19) Da das Clavier ganz matt wird, fangen die begleitende an, das Stück aufzufrischen.

Wäh-

Während dem da das Violonzell 20) mit den eigentlichen Tönen des Claviers fortsinget, stellt die Geige 21), wiewohl in der Höhe, die Mittelstimm vor. Das Clavier klempert zwar nur ganz trocken die Töne her; denn es mischt hierbei dem (nach unser Sprache) neutralen Wohlklang das F ein.

22) Durch diesen beständig, und abwechselnd-laufenden Baß gewinnt das Stück ungemein viel Kraft, um somehr, als das Clavier mit vielen geschwinden und hohen Tönen das Gehör erschüttert, die Geige aber anhaltende Noten und dabei im verzerten Zeitmaße vernehmen läst.

23) Ohne den mindesten Scrupel sezt ein Voglerischer Tonschüler der die Elfte und Dreizehnte gegen dem Berliner Recensenten zur dienstwilligsten Erklärung übernommen hat, in der Geige die vermeintliche Vierte, wo das Clavier die dritte schon hat. Freilich würde jener musikalische Rabulist kein Bedenken tragen, zum A die kleine Neunte zu sezen, er weiß aber vermuthlich nicht, daß sich die Elfte zur Dritten wie die Neunte zum Hauptklange verhalten.

24) Der zweite Theil fängt im B an, wie der erste im Es. Die Begleitung ist dieselbige nur mit dem Unterschiede, daß 25) das Violonzell dasjenige singt, was Tab. II. 10.) die Violin hatte, und daß 26) die Violin bekömt was 13) von Violonzell vorgetragen wurde.

27) Diese zwei Schläge, die Vorigem in der Bewegung gleich kommen, leiten durch die Erhöhung des fünften Tones B die Harmonie ins weiche C, dessen schlußfallmäsiger siebenter Ton das H wird. Diese zwei Schläge, so einfach sie scheinen, so gründlich sind sie auch. Es ist eben nicht leicht, natürliche fliesende Säze zu erfinden. Dem grosen Metastas wurde einmal, als er in Verfertigung einer neuen

Oper

Oper lang verzögerte, eingewandt, daß sein Stil so fliesend und einfach sei, und deswegen ihme sehr leicht fallen müsse, dergleichen Sachen hinzuschmieren. Diese Simplicität, erwiederte der unsterbliche Dichter, ja diese hat meiner Gesundheit Schaden gethan — dieses Einfache zu erzwingen habe ich schon würklich das helle Blut gebrochen. Ob es nun Verfasser gegenwärtiger Sonate wohl weis, daß gegenwärtiger Versuch, der durch die strenge Feile immer reiner, essentieller geworden, mit einem Stile eines Musters der Einfachheit nicht im mindesten zu vergleichen sei: so sind wir doch überzeugt, daß jeden Tonliebhabern durch gegenwärtige Anmerkung vom Einfachen, von den kleinen Leitriemen, vom Ausführen, vom paradoxen Saze ex visceribus causae hiedurch seine Einsicht mehr verbreitet, und dem Schüler eine übersehende Kenntniß beigebracht und erweitert werde.

Vom Adagio wollen wir den ganzen Plan und die Hauptlänge hersezen.

Vortrag im weichen C.

3b C | 3b C | 3b C | 3b G | 3b C | 3-- G 3b C 3-- G ‖

Fortsezung im harten Es.

Es 7 B | Es 7 D | Es 3-- F 5b D E | 3b F Es B

Vortrag im harten Es.

Es B | 5b A B | Es | 7b B | Es | B 7b Es | B ‖

Fortsezung im weichen C.

7 3-- G | 3b C | 5b Des 7b H | 3b C 3b F 3b C 3-- G | 3b C 3-- G | 3b C

Was

Was der erste Theil im weichem C vorträgt, bringt der zweite mit einer gewissen Aehnlichkeit im Es; wie der Theil im harten Es fortfährt, so führt es der zweite im weichen C aus. Es wäre für das harte Es zu monotonisch gewesen, wenn, wie 1) der ganze Schlag beim simplen Anfang im weichem C liegt, so auch 2) nur die Harmonie das weiche Es zum Hauptklange gehabt hätte. Oratio crescit eundo: wie weiter die Rede ihren Fortgang nimmt, desto stärker, wachsender muß sie werden. Also war es viel besser, daß hier 3) ein Schlußfall vom vierten in fünften Ton, vom A ins B vorkam, der im zweiten Schlage oben nicht angekündiget war.

Hier entsteht eine Frage: ob die Harmonienkenntniß sich soweit erstrecken könne, daß sie das Stossen oder Schleifen der Noten angeben dürfe. — Dieser Saz hier 4) und 5) antwortet mit ja, und zwar folgendermassen: wenn beim dritten Viertel C der Hauptklang ist, dann kann der Vortrag abgestossene Noten haben; wenn aber G der Hauptklang ist: so werden die Töne c zum h. und es zum d Vorschläge. Sind sie aber Vorschläge: so müssen sie den geltenden Tönen ankleben, und gebunden nicht aber abgestossensein. Wenn also die Harmonienkenntniß wesentlich den Unterschied zwischen Haupt- und Nebennoten bestimmt: so kann sie auch das Zufällige, nämlich das Binden oder Stossen angeben.

Das Gesang 6) und 7) scheint einerlei und höchstens nur eine Uebersezung zu sein. Es ist aber eine Wendung, die der Ausführung ein glänzendes Ansehen gibt. Man betrachte die Hauptklänge.

von 6)	Es $\overset{7}{B}$	Es $\overset{7}{D}$
von 7)	$\overset{7}{3\text{--}}$ G	3^{b} C

Gegeneinander.

Das

Das nämliche läßt sich von 8) und 9) sagen und begreifen, nur durch den blosen Vergleich der Hauptklänge.

		3b	5--			3b		
von 8)	Es	F	D	Es	|	F	Es	B
	3b		7--		|	3b 3b	3b	3b
von 9)	F		H		|	C F	C	G

Wir haben schon mehrmal erinnert, daß die gähe Tonfolge, wenn sie sich auf ungezwungene Bewegungen führt, oder schmelzende Harmonien verbindet, das Gehör nicht beleidige. Sonsten würde im Geleise von grosen Hauptklängen, die ganze Schläge, halbe, selten Viertel innehaben, sehr auffallend sein, einen Wechsel in Achteln wie 10 zu vernehmen.

11) Diese zwei Schläge hat der zweite Theil mehr, die im ersten nicht waren; denn oben war der zweite Theil angestücket, und brauchte keine ausgedehnte Cadrenz.

Die Begleitung im ganzen Adagio ist sehr vollstimmig, entweder gehn die zwei Bogeninstrumenten um acht Töne tiefer mit dem Claviere 12), oder haben sie jene Austheilung, daß die Violin um acht Töne höher mit dem tieferen, das Violonzell um acht Töne tiefer mit dem höhern Tone des Clavieres fortschreite, wie 13), oder beide halten eine ungezwungene ihrer Stimmung und daher den doppelten Griffen angemessene vierstimmige Harmonie aus, wie 14) lassen alle Wohlklänge schwebend vernehmen, während daß das unanhaltbare Instrument in ihren Umfange und harmonischen Kreise umschweifet.

Besonders herrscht eine seltene Mannigfaltigkeit in jenem Saze 15), wo das Violonzell mit dem Clavier-Baß um eine Dritte höher fortschreitet, die Geige aber gleichsam zwei Stimmen vorstellt.

Der

Der dritte Theil hält sich ein und zwanzig Schläge im weichen G auf, bis endlich ein der Lage angemessener Schlußfall ins Es Tab. VI. 1.) erscheint.

2) Die Ausführung obiger sechs Schläge Tab. II. o) verdient bemerkt zu werden. Im ersten Theile waren folgende Hauptklänge Es | Es | B | B | *A* | B zu dem Gesange gewählt, dessen sehr ähnliches jezo die Hauptklänge Es | Es | *As* | *As* | D | Es bekömt. Also wurde das Es im ersten Theile als der vierte Ton vom B betrachtet, der den ersten Theil bis zu Ende innhaben muste; und hier das *As* als der vierte vom ersten Tone Es angesehen, der jezo herrschen sollte.

Dieser Wechsel bestehet nur in den drei fürnehmsten Tönen *Es*, B. *As*.

B ist der fünfte zum *Es*, *Es* der vierte vom B;
As der vierte zum *Es*, *Es* der fünfte vom *As*.

Die Liebhaber des Kirchenstils, der Begleitung finden in gegenwärtiger Lieferung keine Weide. Diesen zu gefallen rücken wir einen Nachtrag zur Kuhrpfälzischen Tonschule ein; erklären die Gründe von den 88 Ausweichungen der Tab. XXIV und XXV, die nur von den vorgehenden Regeln musten hergeholet werden.

Auch zärtlichen Damen an dem Clavier, empfindsamen Herzen für deutsche Gesänge, vaterländischen Singstimmen, die sich in jedes Gemählde, in allen möglichen Ausdruk hineinzudenken wissen, liefern wir etwas eigenes — etwas anzügliches: Lieder von Herrn L. Kornacher.

Der juridischen Laufbahne kundig — im ästhetischen Felde bewandert — bestimmt zur strengen Wagschale der Thetis wurde er von seinem munteren Talente zu einer harmonischen Digression aufgefodert, und kam nach Mannheim um auch hierin seine Begriffe zu verfeineren. Wie weit es ein Genie unter der allübersehenden Anführung eines Erfahrungs-

vollen

vollen Meisters in kurzer Zeit bringen könne, sollen diese Säze lehren. Welchen Einfluß eine ausgebreitete Philosophie in das Gefühlbare habe, zeigt der verhältnißmäsige Ausdruk; ein Ausdruk voll feinster Wahl der Töne, beselt von der souvrainen Macht der Bewegungen, der überhaupt in diesen deutschen Gesängen herrscht.

Die Töne tragen das untilgbare Gepräg der Leidenschaften, und in die Noten sind die lebhaftesten Bilder eingeäzet.

Unser Leser sei hiezu als Richter angestellt; dieser wird dem Verfasser jenes Lob sprechen, das seine Röthe uns — seine Mitschüler hindert weiter auszudehnen.

Die deutschen Lieder, da sie kurz, tändelnd, aufnehmlicher als die grose gewebene künstliche Arien sind, gefallen fast durchgehends. Nur Schade, daß der Ausdruk nicht so lebhaft hierin kann gesucht werden. Eine einzige Strophe ist gleich vorüber, will man mehrere unter dieselbigen Töne bringen: so muß hin und wieder entweder der Text oder die Musik leiden.

Wir sezen hier von Hrn. Kornacher drei verschiedene Lieder her; das erste ist eine zärtliche Erklärung; das zweite eine betrübte Aeusserung einer verlassenen Geliebte; das dritte ein munteres Hirtenlied.

Schäferlied.

Eilt ihr Schäfer aus den Gründen
Eilt zu meinem Thirsis hin,

Und sobald ihr Ihn könnt finden,
Sagt daß ich Ihm günstig bin.
Sagt was er mir mitgenommen,
Nennt die Freiheit und mein Herz;
Sagt er soll auch wiederkommen,
Denn damit treibt man nicht Scherz.

Das erste Lied hat $\frac{6}{8}$ Takt auf die Art der bekannten Sicilianen, die noch heute zu Tag im Königreiche Neapel mit der Begleitung einer Zither, Mandolin, oder gar gut heidnischer Cimbalin, eine Art von Handpauke gesungen werden.

Die Haupteintheilung eines Stücks muß immer die Perioden und Hauptklänge bemerken. Perioden sind vier.

Die Hauptklänge, wodurch sich die Harmonie und ihre Lage deutlich bestimmen läßt, folgende:

      7   7   3♯♯
1. G E | A D | G A G | D G |

                  7
           7   7 gr. 3   3♯♯ gr. 3
2. D Cis | D Gis A | H G A D | E D A D |

                      7♯♯
3. D | Cis D | D | G D |

                                        13 12
                    7   7   11 10
4. G E A Fis | H G C | D Dis E Cis | D G |

Der erste und vierte Period schliesen im G.

Der

Der zweite in das D als ersten Ton der dritte in das D als fünften.

Die trockene weiche Töne der Leiter bringen eine herrliche Mannigfaltigkeit; man vernehme nur im ersten Period die anhaltende, kettenmäsige, kraftvolle Wirkung des sechsten und zweiten Tones mit ihrem Siebenten. Im zweiten Period läst sich bemerken, daß ein entscheidender Schluß sehr füglich die weiche contrastirende Tonart mit sich führen könne, wie hier das harte D das weiche E.

Im dritten Period zeichnet sich der Vortrag der Freyheit aus. Die zärtliche Liebhaberin bestimmt mit entscheidendem Tone, und nennt es den beflügelten Liebsbothen, was sie misse.

Im vierten Period spricht der erste Schlag in schlußfallmäsiger Versezung der Töne der Leiter. Der dritte Schlag verbindet zwei erhöhte Töne den siebenten vom weichen E und den vierten vom harten C in einer wahrhaft harmonischen Eintracht.

Es lies sich wohl fragen, warum im G das Cis und mit welcher bisher unbestimmten Siebente es Plaz finde. Vielleicht wird bald der Verfasser gegenwärtiger Lieder meiner Antwort an den Berliner Recensenten den Nuzen der lächerlich gefundenen Neuerungen beweisen.

1. Hannchen an Wilhelm.

Ach trüb ist mir's im Herzen trüb,
Ich möchte nur erblassen,
Mein Wilhelm, der mir war so lieb,

Dem ich so treu ergeben blieb,
Hat treulos mich verlassen.

2.

Eil nur in deinem falschen Sinn,
Und spotte meiner Klagen;
Eil nur zum Brautaltare hin!
Eh, du die Trauung wirst vollziehn,
Wird man ins Grab mich tragen.

3.

Ach Wilhelm, Wilhelm, denke dran!
Du wirst es noch beweinen,
Du bist ein ehrvergesner Mann!
Mein Geist wird dir erscheinen.

Das zweite Lied, die betrübte Aeusserung einer verlassenen Geliebte, hat drei Perioden und folgende Hauptklänge.

```
       7b     3b 7  3#
1.  F  E | F  G  H  C | B  E | F ||

       7b    7b       7  3#  3b 3#
2.  A  H | E  A | H  C | F  C ||

    3#       3#  3#       3#
3.  F  B | G  C | F  C | F
```

Dieses zweite Lied ist voller Ausdruck, und in denjenigen Strophen, die wir gewählt haben, paßt die Melodie zu verschiedenen Versen — eine seltne Eigenschaft der Lieder! Im lezten Verse aber der zweiten Strophe muß folgendes bemerkt werden,

den, daß der Sänger die zwei unbedeutende Silben und Worte Wird man nicht wiederholen, wie es in der ersten Strophe bei den Worten Hat treulos und in der dritten bei den Worten Mein Geist angeht. Wo auf die zwei Noten nur eine Silbe wie man bei der ersten, und Geist bei der dritten Strophe fällt, gibt es die Natur der Singkunst an, daß die zwei Noten auch ohne Vorschrift gebunden sein müssen. Wir erinnern diesen Fehler, der auf der Wiederholung haften kann, und unzähligemale auch in den Werken der ersten Praktiker sich vorfindet, nicht umsonst; denn diese Warnung hat für angehende Tonsezer den grösten Nuzen.

Unser Meister, als er unter der Aufsicht des berühmten Hasse in Venedig Arien sezte, erfuhr auch in einer Arie, die Demetrio in der Oper Artaserse singt, gleiches Schicksal. Sie heist so:

Per quel paterno amplesso
Perquest ultimo addio conservami &c.

Er dachte nur auf ein schönes Gesang, das von Castraten mit allem Beifall schon vorgetragen worden, und befolgte hierin auch die gemeine Laufbahn, daß nach den Worten per quest ultimo addio eine Cadenz oder entscheidender Schlußfall folgte. Der grosse Hasse fing kaum an im Deutschen den unvollendeten Vortrag zu declamiren, als der junge Tonsezer beschämt seine Arie wegnahm, und ganz anderen Plan wählte.

Dieser damalige Schüler hat nachmals auch von anderen Meistern diese Arie vernommen, und zur grösten Befremdung ersehen müssen, wie weit noch den Abstand der gefälligen Tonsezern zwi-

schen ihrer und seiner Einsicht war. Gauckle-reien von niedrigen pöbelhaften Zotten wurden zur Begleitung einem Helden bestimmt. Der Sinn von dieser Arie ist nichts anders als:

um jenen väterlichen Kuß, Umarmung, und um diesen lezten Abschiedswillen erhalte mir u. s. w.

Nun kommen wir auf obige Materie der Wiederholung, die in einer Arie in einer singenden Aeusserung der Hauptleidenschaften in der Musikalischen Sentenzensprache unvermeidlich ist.

Wie verhalten sich aber manche Tonsezer gegen dem Text, gleichen sie nicht unbarmherzigen Marsch Commissairs, die die armen Worte schlecht einquartiren, herumwerfen, und keinen eigenen verhältnißmäsigen Plaz anzuweisen wissen?

Sie fangen an, durch diesen und noch einmal durch diesen — nun wird ein göttlicher Gedanke angebracht, nämlich das ja Si eingeschaltet, das ehender einer Soubrette in der Comödie als dem Demetrius im musikalischen Trauerspiele zustünde.

Auch hievon erzählte Hasse obigem Tonschüler, daß, wenn er sich jemal bei Metastas diese Freiheit herausgenommen hätte, ihm dem grosen Manne vom unsterblichen Dichter seine Oper vor den Augen wäre zerrissen worden.

Also durch diesen, diesen, ja, durch diesen vätterlichen ja vätterlichen Kuß, Kuß: (vielleicht hatte eine andere Arie, über welche die neue angemessen war, noch eine Note mehr). Hier geschieht ein Pantomim-Gefecht von den Instrumenten, die unterdessen einer Hochzeitmusik auf

benach-

benachbarten Maierhofe gleichet, und dann kehren wir wieder nach Persien zurück: der künstliche Stammler fährt fort, und sagt durch diesen lezten lezten nun zum lezten mal lezten Abschied — was ist nun? — Ae Ae Ae Ae — er schlägt einen Triller, und nun wissen wir weniger als vorher.

Man denkt nicht an Ausdrücke, an die Wahrscheinlichkeit, an die Lage der Arie oder der ganzen Scene, an die künstliche Versezung und Mischung der Wörter, die einen ganz neuen Sinn vorstellen können, ohne dem alten zu widersprechen.

Wir hoffen durch diese Beleuchtung bei den jüngsten Tonschülern, die noch keine Erfahrung haben, schon frühzeitig die kritische Beurtheilungskraft zu entwickeln, sie für diese und deren ähnliche Fehler zu warnen — und kehren von unser bisherigen Digression zu Herrn Kornacher's Liedern zurück.

Im erstem Period, ersten Schlag macht der siebente Ton E vom weichem F mit der verminderten Siebente die beste Wirkung. Sie ist traurig, und betrübten Ausdrücken sehr eigen. Im zweiten Schlage ist jene Umwendung wovon die Tonsezkunst 60 §. 68 S. handelt, die mehr Eindruck macht, als die Hauptklänge selbsten. Im dritten Schlage kömt der siebente Ton E vor, welcher scheint der fünfte vom F zu sein. Hierin haben schon manche Tonschüler Anstand gefunden, daß sie glaubten der vierte erhöhte oder siebente der auch erhöht wird, seien der fünfte Ton; allein, wenn man den Gebrauch und die Bestimmung weiß, so bleibt kein Stof mehr zum zweifeln übrig. Der Gebrauch zeigt hier an, daß

N 4 das

das b unmöglich die Siebente zum Hauptklange C sein könne; weil in der linken Hand des Claviers das b hinauf steigt, welches doch unmöglich sonsten geschehen darf. Die Bestimmung aber gibt auch den Unterschied zu erkennen. Z. B. Es
gr. 6 gr. 6
kämen folgende Grundtöne vor C A G E D beim E kann das G nimmermehr die siebente vom Hauptklange A werden; weil das D hier nicht als der erste, sondern als der fünfte, und folglich das Cis erhöhte vierte vom nämlichen erstem Tone G erscheinen darf.

Das C im zweiten Schlage und B im dritten, die gleich auf einander folgen, zeigen, daß, dasjenige, was in der harten Tonart der Tonsezk. 46 §. 59. S. verbothen ist, in der weichen erlaubt; weil die Aehnlichkeit und mithin die Ursach des Mißlautes hier aufhöret. Ein anderes versteht sich von selbsten auser dem Schlußfall; denn fol-
3b 3b
gende Hauptklänge widersprechen einander. C B.

Im zweiten Period findet sich eine seltene Combination von Tonfolgen vor, nämlich das A als siebente schlußfallmäßige Ton vom weichem C denn der fünfte Ton vom harten As auf den Fuß tritt; und umgewandt folgt dem ersten Tone As auch wieder der siebente Ton H unmittelbar nach. Die grose dritte die dem C beitritt, macht, daß aus den zwei Tönen H und C ein doppelter Schlußfall entstehe; jener ins weiche C beim siebenten Tone, und dieser ins weiche F sobald das C die grose Dritte erhält.

Im

Im dritten Periode sind die zwei ersten Schläge sehr rasch, wenn man sie gegen einander hält; denn das weiche B und der fünfte Ton G, d. i. die Töne b des f
g h d
contrastiren sehr: sie sind aber sehr entscheidend; weil keiner davon die Wahlstatt behaupten kann, und dem dritten die Oberherrschaft einräumen müssen: inter duos litigantes tertius gaudet.

Hirtenlied.

1.

Frei von Sorgen
Treib ich jeden Morgen,
Meine Heerd ins Feld.
Wenn die Vögel singen,
Meine Schäfgen springen,
Sing ich Gott erhält
Gnädig mächtig,
Gütig, prächtig
Seine liebe Welt.

2.

Grüne Wälder
Korn und Waizenfelder,
Milder Sonnenschein,
Kleine, liebe, helle,
Reine Silberquelle,

Schattenreicher Hain!
Gottes Willen
Zu erfüllen
Müst ihr uns erfreun.

Thau und Regen
Schattenreichen Seegen
Ueber Thal und Höhn,
Laue sanfte Winde,
Kühlen uns gelinde
Wenn sie spielend Wehn,
Schwüle Hize
Dämpfen Blize,
Nur bei Nacht zu sehn.

O wie mächtig
Gnädig, gütig, prächtig
Ist der Herr der Welt,
Welcher seine Erde
König, Hirt und Heerde,
Liebet und erhält!
Laß mein Lallen
Dir gefallen
Groser Herr der Welt.

Die

Die Perioden des dritten Liedes sind sechs, und haben folgende Hauptklänge.

1. D | G D | D | A D |

       gr. 3   gr. 3

2. A H E | Fis | A H E | A

3. A | A | A | A |

4. D | G Cis D |

5. D | D | D | D |

6. G A | H | G A | D

Da in vier Strophen fast nur eine Beschreibung desselbigen Gegenstandes vorkömt, und immer die muntere, ländliche Zufriedenheit des Hirten das Wort führet: so sind die nämliche Noten nicht nur zu verschiedenen Worten passend, sondern drücken auch eben so in der zweiten und dritten als in der ersten die Gemählde lebhaft aus. Man sollte glauben die Musick wär für die zweite Strophe gesezt, wenn die Silberquelle daher rieselt, und für die dritte, wenn die abkühlende Winde sanft wehen. Könnte man die Worte der dritten Strophe Groser Herr der Welt besser ausdrücken, als mit den Noten die dem Verse der ersten Strophe angemessen waren?

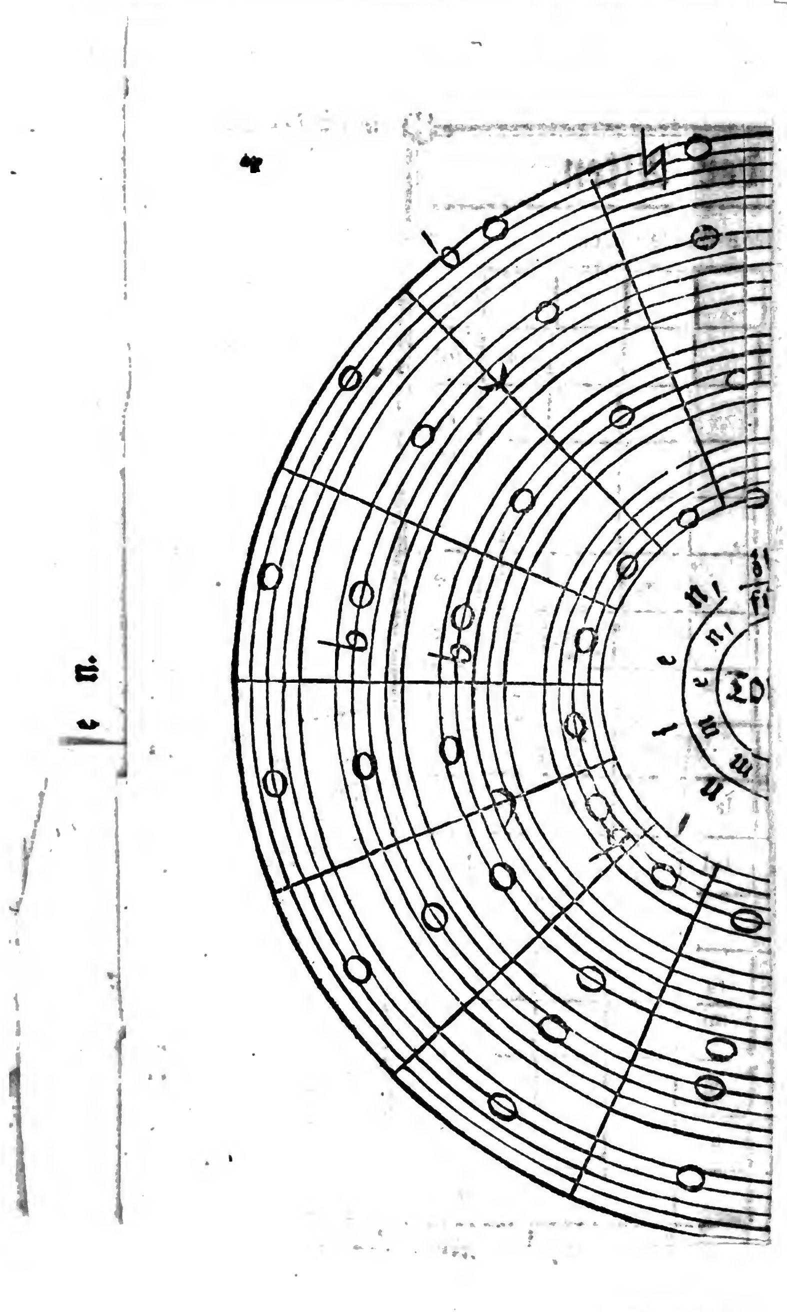
Da Herr Kornacher den dritten Vers wiederholen wollte, muste freilich das erstemal eine Wendung dem Hauptschlußfalle entweichen: was die Italiener Cadenza sospesa oder eigentlicher finta nennen. Das nämliche låst sich vom leztern auch sagen. Ueberhaupt sind diese drei Lieder, jedes nach seiner Art sehr karakteristisch und entsprechen völlig des H. Verfassers åsthetischen Philosophie.

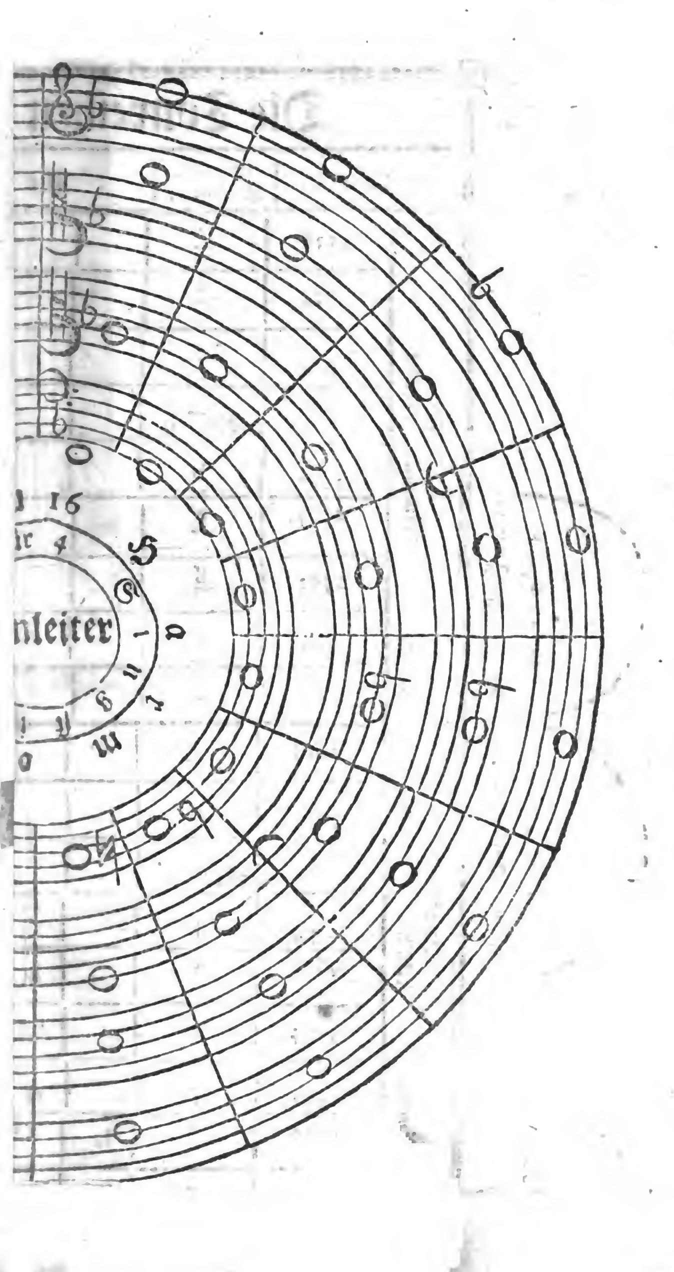
Nun

Nun überlassen wir den Liebhabern unsere Gründe zu prüfen, und das harmonische Vergnügen zu fühlen.

Nachricht.

Da die bisherige Betrachtungen über die in der fünf = sechs = sieben und achten Lieferung zum Gegenstande dienende musikalischen Beispiele nicht die versprochene Anzahl von Bögen ausgemacht haben, und, um die gestochene Musiken nicht ohne Erklärung zu lassen, wir uns mit den streng dogmatisirenden Abhandlungen ziemlich eilten; so finden wir uns verbunden, die öffentliche Aeusserung hier beizufügen, daß verschiedene weniger metaphysisch harmonische, mehr im spielend = ästhetischen Geschmacke geschriebene Zugaben, die vor sich selbst bestehen können, und die schuldige Anzahl der Bögen weit überschreiten, nächstens folgen werden.





Zur S. 200.

Betrachtungen
der Mannheimer
Tonschule.

Neunte, zehnte, elfte, zwölfte Lieferung
für
den 15. Hornung, März, April, Mai
1779.

Inhalt
der vier lezten Lieferungen des ersten Jahrgangs.

Tonstücke.

Die Sinfonie zur Tragödie Hamlet.

Ein kleines Clavierstück mit einer Hand.

Das vierte Versett von Pergolesens Stabat mater mit gegenseitiger Verbesserung.

Eine Claviersonate vom Freiherrn von Dallberg.

Eine komische Arie aus dem Operette: der Töpfer, für Singstimm und Clavier, von Hrn. Andre, Musikdirektor bei der Döbblinischen Gesellschaft in Berlin.

Eine Klopstockische Ode mit Gesang von Hrn. Neefe Kapelldirektor bei der Seilerischen Gesellschaft.

Sechs neue leichte Clavierconcerten.

Abhandlungen.

Erklärung aller dieser Tonstücke, mit Anmerkungen aus der Sezkunst, Sing- und Clavierschule.

Auflösung der musikalischen Preisfrage mit beigefügter schimpflicher Rezension, und dreier Abhandlungen von Hrn. Pixis, Mezger, Kornacher.

Von der Singstimm: eine Erzählung, in Gelegenheit, da die Madlle. Lang eine Contraltistin in Mannheim sich im Liebhaber Concert hatte hören lassen.

Thätige Geschmaks-Bildung für die Beurtheiler der Tonstücken.

Auflösung der einem Berliner Pasquillanten unverdaulichen Preisfrage, geschrieben vom Tonlehrer in Mannheim.

Erklärung der einem Berliner Pasquillanten unverständlichen Punkte, geschrieben von den Tonschülern in Mannheim.

Der giftathmende Basilisk berstet, sobald er im Spiegel seine Gestalt erblickt. Hier ist sie:

Litteratur- und Theater-Zeitung.

Nro. XXXV.

Berlin den 29ten August 1778.

Rezension.

Kuhrpfälzische Tonschule. Mannheim, auf Kosten des Verfassers, 1778. Mit 30 Kupfertafeln.

Nicht leicht kann ein junger rüstiger Ignorant, der den Trieb der Autorschaft fühlt, mit mehr Stolz und Eigendünkel in der Welt auftretten. als der Verfasser dieses Werks, Herr Georg Joseph Vogler, Päbstlicher Erzzeuge, Ritter vom goldnen Sporne, Kämmerer des apostolischen Pallastes, Sr. Kuhrfürstl. Durchl. zu Pfalz geistlicher Rath, Hofkapellan und Hofkapellenmeister, auch öffentlicher Tonlehrer, und der arkadischen Gesellschaft in Rom Mitglied. In der durch verschiedne Zeitungen bekannt gemachten An-

Ankündigung dieses Schulbuchs erstaunten wir über die Unverschämtheit, mit welcher der Verfasser behauptet, daß es alles weit überträfe, was jemals in diesem Fache geschrieben worden. In der That, es übertrift an Unzulänglichkeiten, Unrichtigkeiten, Ungezogenheiten gegen alle bisher erschienenen Lehrbücher, Verwirrung, abgeschmackten Neuerungen, unverständlicher und undeutscher Sprache, elenden Gewäsches ꝛc. nicht allein alles, was jemals in diesem Fache geschrieben worden, sondern wahrscheinlicher Weise auch alles, was darinn noch wird geschrieben werden. Daß dieses Urtheil nicht übertrieben sey, kann jeder, der sich die Mühe nimmt, das Buch aufzuschlagen, nnd Gedult genug hat, nur ein Stück davon bis ans Ende zu lesen, von selbst erfahren, und wir würden es nicht der Mühe werth geachtet haben, über eine solche poßierliche Erscheinung, die ihren Wesen nach von selbst verschwinden muß, nur ein Wort zu verlieren, wenn nicht durch Verordnung einer hohen Regierung, eines hochlöblichen reformirten Kirchenraths, eines hochlöbl. evangelisch-lutherischen Konsistoriums dieses Schulbuch allen Organisten, Schulmeistern und Schulkandidaten in der Pfalz ohne einige Ausnahm zur unverweigerlichen Befolgung anbefohlen worden, mit der nachdrücklichsten Aeußerung, „ daß

hin-

„hinführo in Beförderung bei den schon wirkli-
„chen Schuldienern und Organisten und in An-
„nahm bey allen Schulkandidaten vorzüglich die
„in diesem Schulbuch enthaltene Wissenschaft zum
„Hauptstoffe der Prüfung gewählet werden solle.“
Dieses muß jedem rechtschafnen Tonkünstler, der
die Kunst liebt, Seufzer auspressen. Welche Mar-
ter muß es seyn, nach einem solchen Schulbuche
zu lehren und zu lernen! und welch ein Jammer
für so manches junge Genie, das durch die in die-
sem unvollständigen Werk erhaltenen theils unrich-
tigen theils unbegreiflichen Lehrsätze entweder auf
Abwege geführet wird, oder gar verloren geht! Al-
les was darin hin und wieder Wahres vorkömmt,
ist in guten Lehrbüchern hundertfältig und besser
gesagt, und was der Verfasser aus seinem eignen
Kopf hervorbringt, ist entweder Falsch oder ekle
Pedanterie. Um des Verfassers Lehrart kennen zu
lernen, sehe man z. B. folgende Stelle, auf die er
sich mit Erniedrigung aller andern Lehrbücher, so
viel zu gute thut, und die, der Verf. mag wissen
wie, in einem Abschnitt steht, der von der Nutzbar-
keit eines neuerfundnen Tonmasses handeln soll.

„Musik komponiren heißt Töne zusammen.
Wer Töne zusammensetzen will, muß wissen, wie
sie sich zusammen schicken. Die Verwandschaft,
der

der nahe und weite Abstand eines Tones zum andern, wird durch die Verhältnisse bestimmt. Wer diese kennt, kann mit entscheidendem Tone folgendermassen sprechen: Sieben Töne sind: die Dritte zum Hauptklange kann hart oder weich seyn; also entstehen zwey Tonarten. Hierin klingen drei Töne wohl und vier übel, folglich sind drey Wohlklänge und vier Uebelklänge. Die Erste, und Dritte und Fünfte; die Siebente, Neunte, Elfte und Dreyzehnte. Die drey Wohlklänge können unten und oben liegen, die Bezieferung aber ändert sich, und es entstehn mit den Unwendungen zusammengerechnet acht Wohlklänge. Manche Siebente lautet besser, manche schlechter. In Ansehung des Abstandes der Lage der Zwischentöne und ihrer verschiednen Anwendungen entstehen 7 Siebente. Eine Harmonie von 3 Tönen kann auch die 3 und 5 zum Grunde haben; folglich entstehn hier 2 Umwendungen und ihre Bezieferungen sind $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$. Eine Harmonie von mehreren Tönen kann nebst der 3 nnd 5 auch die Uebelklänge, die 7, 9, 11, 13 zum Gruude haben; folglich leiden sie 6 Umwendungen, $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}7\\5\\2\end{smallmatrix}\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$. Mit dem *c* kann *cis* nicht verbunden werden; denn eines schließt das andre aus. Aber jeder Ton —“ Doch wir brechen ab.

Der Verf. beweißt ferner eben so bündig, daß 18 Tonverbindungen, 6 Vorbereitungen, 4 Auflösungen, 10 Schlußfälle und 44 Ausweichungen seyen. Das heiß ich die ganze Tonwissenschaft auf den Fingern herzählen können: Auch pralt der Herr Verf. nicht wenig damit, denn er sagt am Schlusse dieser merkwürdigen Stelle: „Man suche in allen bisher geschriebenen Folianten nach, ob sich irgendwo eine dergleichen entscheidende Bestimmung finden lasse.“ Sollte man nicht glauben, daß man bisher nicht gewußt, wie viel Töne und Tonarten seyen, und daß der Dreyklang zweyerley Verwechslungen fähig sey, woraus der Sexten- und Quartsexten-accord entstehe? Die übrigen entscheidenden Bestimmungen des Herrn Verfassers sind theils unrichtig, theils pedantisch, theils unverständlich, und es ließe sich leicht etwas Entscheidendes auf den Herrn Verf. selbst bestimmen.

Die siebenerlei Siebenten sind nach unserm Verfasser folgende:

1) Die Unterhaltungs-Siebente *G—f*
2) Die verminderte *Gis—f*
2) Die Siebente des siebenten Tones der harten Tonart. *H—a*
4) Die Siebente des zweiten Tones der harten Tonart *D—c*

5)

5) Die Siebente des zweiten Tones
der weichen Tonart *H — a*
Die Siebente des dritten und
sechsten Tones der harten Tonart *E — d*
7) Die große Siebente *C — b*

Ueber die Anwendung dieser Siebenten finden sich auf der XVII. Tab. mancherley Beyspiele mit untergelegtem Grundbaß, die so beschaffen sind, daß einem die Haut schauert, wenn man sie nur ansieht. Und der Mann will eine Tonschule schreiben, will sich zum Lehrer aufwerfen? —

Eine Probe von des Verf. Art zu beziffern:

6	43	6	43		65
5	98	5	98	7	43
	3		3		5
					3
h	*c*	*gis*	*a*	*fis*	*g*

Zu diesem Exempel lauten die Grundharmonien folgendermassen:

7	11	10	7	11	10		13	12
	9	8	3x	9	8	7	11	10
g	*c*		*e*	*a*		*fis*	*g*	

Der Verfasser muß gar keinen Begriff von Grundharmonien oder Hauptklängen, wie er sie nennt, haben, sonst würde er nicht solch ungereimtes Zeug hinsetzen.

Das poßierlichste in dem ganzen Werk ist des Verf. Tonmäßigung (Temperatur) und die Anwei-

 sung,

sun, wie solche aufs Clavier zu tragen sey. Sie steht S. 112. Da ist nicht ein einziges Intervall, ausser der Oktave, die rein gestimmet wird, sondern *g—c* als die Fünfte etwas tiefschwebend, *f—c* als eine Vierte etwas hochschwebend, *d—g* als eine Vierte unterwärts etwas tiefschwebend; *a—f* als eine Dritte nicht zu hoch und zum *d* als eine Fünfte nicht zu tief; *c* zum *c* als eine Sechste unterwärts nicht zu hoch und zum *a* als eine Vierte unterwärts nicht zu tief rc. und so durch 20 vorgeschriebene Processe. Der Verf. hat entweder ein über alle Menschheit erhabenes Ohr, daß er nach dieser Vorschrift ein Clavier stimmen kann, oder er hat, wie eher zu glauben, gar kein musikalisches Gehör. Dieses wird aus dem Tab. XVI. fig. 6. beygefügtem Exempel, welches zur untrüglichen Prüfung dienen soll, ob die gestimmte Tonmäßigung richtig aufgetragen sey, noch wahrscheinlicher. Denn so wenig dieses Exempel zu einer solchen Prüfung dienlich und so armselig diese Folge von Harmonien einem geübten Ohre ist, so verliebt ist doch der Verf. darin. Er räth den Orgelspielern sich diese Folge zu Nutze zu machen, denn, sagt er, sie ist so mannigfaltig, als gelinde eine Harmonie in die andere schmelzet.

S. 10.

S. 10. heißt es, der Sechsviertel-Takt ist nicht mehr in der Uebung. Das wäre nicht gut, wenn wir in der Kirche statt dieses ernsthaft fortschreitenden Taktes uns mit dem leicht forthüpfenden Sechsachtel-Takt der englischen Tänze behelfen müßten. Des $\frac{3}{2}$ Takts ist gar nicht einmal erwähnt worden, weil der $\frac{3}{4}$ Takt bey unserm Verfasser vermuthlich die nemlichen Dienste thut. Der Herr Kapellenmeister hat also niemals das Eigenthümliche jeder Taktart in Absicht des Ausdrucks und des Vortrags weder gewußt noch gefühlt. Und warum behält er den Allabreve-Takt bey? Da wir den $\frac{2}{4}$ haben, könnten wir denselben ja ebenfalls entbehren. Der Verf. weiß also selbst nicht recht, was er will.

So ist die Kuhrpfälzische Tonschule beschaffen, die an Vollständigkeit und Nutzbarkelt alle bisher erschienenen Schulbücher weit übertreffen soll, und die nicht einmal in den ersten Lectionen der Anfangsgründe vollständig ist. Wollten wir alles, was darin Anstößiges und Fehlerhaftes zu finden ist, anzeigen, müßten wir beynahe das ganze Buch abschreiben.

Die Pedanterie des Verfassers alle aus fremden Sprachen entlehnten und allgemein angenom-

 nenen

menen Kunstwörter zu verdeutschen, giebt dem ganzen Werke ein gar komisches Ansehen, und oft wird eine große Anstrengung erfordert, ihn zu verstehen, denn er setzt ohne alle weitere Erklärung Tonverbindung statt Intervall; Zusammenstimmung oder auch Harmonie statt Accord; Tonmäßigung statt Temperatur, Klingstück statt Sonate, auch wol Tonwerkzeug statt Instrument; Erste, Zweite, Dritte ꝛc. statt Prime, Secunde, Terz ꝛc. Um also zu sagen: Mein Clavier ist so schlecht temperirt, daß ich den D nicht vor dem C accord unterscheiden kann; müßte man nach unserm Verfasser also sprechen: Mein Clavier ist so schlecht tongemäßigt, daß ich die D nicht von der C Zusammenstimmung unterscheiden kann. Oder: zu dieser Claviersonate geht mein Instrument nicht hoch genug; zu diesem Clavier-Klingstück geht mein Tonwerkzeug nicht hoch genug. Ist das nicht Pedanterie?

Die Exempel in den Tabellen sind durchgehends höchst erbärmlich. Man nehme hiezu, daß sie so voller Zeichen und Zurückweisungen sind, daß sie eher Caballa- als Noten-Tabellen ähnlich sehen, zumal wenn man die vielen abgeschmackten und längst albern gefundenen Zirkelfiguren wahrnimmt, die wie Zauberkreise aussehen. Sie

sind

sind ferner schlecht, unsauber, unleserlich gestochen, und das ganze Werk wimmelt von Druckfehlern, die bey dem allen noch die wenigst erheblichen sind.

Der Verf. kündigt eine neue Monatsschrift an, worin verschiedene Tonstücke mit Anekdoten erscheinen sollen, und thätige Beispiele vom Kirchen-Kammer- und Opernstil, dann vom Chören- Fugen- Recitativen- Arien- Instrumenten- Sinfonien- und pantominischen Satze erklärt, und hierüber weitläuftige und deutliche Abhandlungen folgen werden. „Vermittels dieser neuen theoretisch-praktischen Anführung, heißt es in der Ankündigung, ist es möglich, daß ein Liebhaber vor sich könne Clavierspielen, Singen und Componiren lernen." Das ist unverschämt gelogen! Aber der Verf. hat hieran noch nicht genug; er will sogar künftig alle bisher erschienenen Lehrarten genau anführen, um sie weitläuftig zu widerlegen, S. 186. — Alle? Ey, Herr Vogler, das geht über alles! Und Sie hätten schon drey und zwanzig Jahr, wie Sie am Ende Ihrer Tonschule zu verstehen geben, sich mit der Musik beschäftiget? Schon drei und zwanzig Jahr? und schämen sich nicht, und machen sich noch so lächerlich?

Die-

Dieser wunderlichen theoretischen Schrift können wir füglich ein in seiner Art eben so merkwürdiges neues praktisches Werk, das unter dem Titel: Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römischkatholischen Kirche mit gnädigster Genehmhaltung zu Landshut im Druck erschienen ist, zur Seite stellen. Es besteht aus neuen Kirchenliedern, die alle auf eine ganz neue und galante Art, Menuetten- Giquen- und Gavottenmäßig gesetzt, und mit so vielen Zierrathen und Schnörkeln angefüllt sind, daß sie ganz allerliebst zu hören seyn müssen, wenn sie zumal von einer ganzen Gemeinde gesungen werden. Der Verf. dieser Lieder scheint überhaupt ein würdiger Zögling des Herrn Voglers zu seyn; denn er verwirft, wie dieser, die schwerfälligen der Kirche anständigen Taktarten, und hat uns zuerst ein Muster gegeben, wie man Gott in den leichteren Taktarten von $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ und $\frac{6}{8}$ lustiger dienen und besingen könne.

Schande um die Musik, wenn solchen Theoretikern und Praktikern, als Verbesserern der Kirchenmusik, soviel Schutz angediehen wird!

An-

Ankündigung.

Mannheim den 30. Septemb. 1778.

Unser berühmter musikalischer Autor Classicus, dessen neues vollständiges Schulbuch wegen seinem ausserordentlichen Beifall und daher entstandener allgemeiner Verbreitung von einem Berliner neidigen Rezensenten nicht mit Gegengründen sondern nur mit Schimpfworten angefeindet worden, wird zwar in seiner Monatschrift von den Tonschülern die unverständlichen Punkten erklären lassen, gibt aber zur edlen und nie erhörten Genugthuung dem Hrn. Rezensenten eine Preisfrage auf, deren Auflösung aus dem im Schulbuche citirten Hauptstücke, wenn sie innerhalb 4 Monate nicht erscheint, von unserm Tonlehrer so, wie das niedrige Verfahren eines Pasquillanten der ganzen vernünftigen Welt zur unpartheyischen Untersuchung soll vorgelegt werden.

Aufgabe

Der vierten Lieferung der Mannheimer Monatschrift 121 Seite.

Um der ganzen Welt zu zeigen, daß Hr. Rezensent nicht einmal das erste Hauptstück, welches doch

doch für Kinder abgefaßt ist, vielweniger das sechste von der Tonwissenschaft, worauf sich die ganze Tonschule gründet, verstanden habe: so legt unser Lehrer ihm eine Aufgabe vor, nemlich: wie und warum in sechszehn vierstimmigen Harmonien jeder Sänger, ohne Strich oben noch unten der fünf Linien eine gemächliche Tonleiter hinauf und herunter bekommen könne?

Wird Hr. Rezensent in Zeit von vier Monaten die Auflösung einschicken, so soll nicht allein zur Ehre seines Namens seine Erfindung in Kupfer gestochen, und seine Abhandlung auf Kosten unsers Tonlehrers gedruckt werden, sondern er wird noch hundert Abdrücke, jeden zu einem Gulden, also ein Geschenk von hundert Gulden erhalten.

Hierauf wurde der Verläumder einer so nützlichen Einrichtung stumm.

Den lehrbegierigen Tonliebhabern zu Gefallen werden die Hauptneuheiten des Voglerischen Systems: die zwei unbekannten Uebelklänge die 11, 13, die 18 Tonverbindungen, die 7 Siebenten von den Tonschülern erklärt.

I. Wenn Gewürze von Gründlichkeit und Ueberführung in der Beurtheilung einer Schrift ist, dann wird sie bei jedermann Beifall finden; wenn es dem Tadler aber selbst, an gehöriger Einsicht der

vor-

vorliegenden Sache fehlet, mithin die Beurtheilung, wie ganz natürlich, nicht anderst als unbedeutend und nichtswürdig ausfallen kann, dann ist es Zeit, daß es Hr. Vogler seinem Berliner Rezensenten — als wie Appelles dem tadelnden Schuster seines Gemähldes mache. Hr. Rezensent nehme demnach das 35ste Stück der Berliner Litteratur- und Theater-Zeitung in die Hand, stelle sich an einen Ort, wo ein getreues Echo widerhallet, und lese die erste Zeile seiner Rezension; so wird ihm die rohe Natur die richtigste Antwort geben, wer Er seie. Dies sehe ich, als ein lediglicher Schüler in Zusammenhaltung unseres Lehrbuchs, mit gedachter Rezension schon ein, was werden erst reifere Kenner davon halten? Doch, da unser Tonlehrer sich die edle Heimschickung des kutschermäsig geiselnden Herrn Rezensenten vor den Augen der unpartheyischen Welt vermittelst der folgenden Auflösung selbsten vorbehalten hat, so will ich, als ein Schüler, nur die Erklärung der unverständlichen Punkten lieferen, und diejenige Harmonie, wobei dem schüchternen Herrn Rezensenten die Haute geschauert, ins hellere Licht sezen.

Eine Saite kann in 16 und mehrere Theile eingetheilet werden. Jeder einzelne Antheil hat eine harmonische Verhältnis, das ist: eine Verhältnis

nis, die sich zu ihrer angemessenen Zeit und Lage wohl benuzen läßt.

Ist dieser erste Saz anstößig: so erkläre ich mich noch ferner und sage nach meiner Art, wie ich es fasse, daß sogar das $\frac{1}{15}$ zum $\frac{1}{16}$, oder $\frac{1}{8}$ zum $\frac{1}{15}$ die grosse Siebente oder kleine Zweite in Uebung und Schwunge gehen. Vielmehr müssen die weniger Abstehende, die nicht so weit Entfernte, in eine und dieselbige Combination zu ziehen sein.

Das $\frac{1}{8}$ beziehet sich auf $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{2}$, 1.

Das $\frac{1}{12}$ beziehet sich auf $\frac{1}{6}$ — $\frac{1}{3}$,

Das $\frac{1}{10}$ beziehet sich auf $\frac{1}{5}$

Das $\frac{1}{14}$ beziehet sich auf $\frac{1}{7}$

Das $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$ $\frac{1}{15}$ bleiben übrig, und sind die ersten Wurzelzahlen oder neue Klänge, die mit dem näher zum Grund- oder Hauptklange gelegenen in keinem so nahen progreßionmäßigen Bezug stehen.

Das $\frac{1}{15}$, wie oben, ist die bekannte große Siebente.

Das $\frac{1}{9}$ wird mit dem $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ vernommen.

Das $\frac{1}{9}$

z. B. g. klingt oft zum F a c und thut mit einer aufhaltender Verzögerung, wie Schatten in der Malerei die treflichsten Dienste.

Die

Dieses $\frac{1}{9}$ g kann mit dem $\frac{1}{4}$ dem f vernommen werden.

Wie wäre es, wenn sich zur Dritten eben so die Elfte verhielte, wie zum Hauptklange die Neunte sich verhält — wenn sich zur Fünften eben so die Dreizehnte verhielte, wie zum Hauptklang die Neunte?

Und, wenn es möglich ist (nun hören alle philosophische Ohren, alle nur denkende obgleich der Musik unkundige Köpfe) zum Hauptklange eine Neunte zu sezen: so muß es auch möglich sein, eine Elfte, Dreizehente, beifügen zu können.

Freilich scheinen diese harmonischen Antheile $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{13}$ zu hart und übelklingend. Allein, sie müssen entweder brauchbar sein, oder die Natur sich in ihren Grundsäzen widersprechen, wenn sie das $\frac{1}{15}$ für harmonischer, für näher, als das $\frac{1}{11}$ und $\frac{1}{13}$ halten wollte.

Unser Autor Classicus spricht freilich noch von andern orakelmäßigen Geheimnissen, denen Hr. Rezensent gewiß nicht nachdenken wird; weil er nicht kann. Jener spricht vom harmonischen Ebenmase um die harte Tonart zu bestimmen $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$
wendet diese Zahlen um, c e g

verändert die Brüche in ganze Zahlen, und findet hierin die weiche Tonart 6 5 4;
a c e

dann will er alle Uebelklänge von den ersten harmonischen, vom nähesten Wohlklange durch Vergleiche ableiten.

9	6	4	die zweite Fünfte ist die Neunte;
c	g	d̲	
16	12	9	die zweite Vierte ist die Elfte;
g	c̲	f̲	
64	40	25	die zweite Sechste ist die Dreizehnte.
e	c̲	a̲	

Sind diese drei geometrischen Ebenmase richtig? Ist die Summe von 4 mal 9 mit der Summe 6 mal 6 das ist 36
9 mal 16 — 12 mal 12 d. i. 144
25 mal 64 — 40 mal 40 d. i. 1600

einerlei? Nimmt er aber die erste verhältnißmäßige Ableitung für wahr an, warum die anderen nicht? Wenn das Gehör, eh es mit der Achte befriediget werde, die Aufhaltung von der Neunte ertragen kann, warum sollte es nicht statt der Zehenten von der Elften, statt der Zwölften von der Dreizehenten zur Auflösung begierig gemacht werden? Sind vielleicht nicht die Zehnte und die Zwölfte die Wiederholung der Dritte und Fünfte, wie es die Achte

vom

vom Hauptklang ist? Oder sind nicht die Elfte von der Zehnten, die Dreizehnte von der Zwölften die Aufhaltung? Verhält sich nicht die Elfte zur Dritte, die Dreizehnte zur Fünfte, wie die Neunte zum Hauptklange?

Wie versteht nun Hr. Rezensent die folgenden Säze?

f	—	e	a	—	g
d	c	—	f	e	—
a	g	—	c	—	—
5	9	8		9	8
	6		5	6	
D	E			4	
			F		G

gibt es Uebelklänge: so gibt es Wohlklänge: gibt es Wohlklänge: so muß vorzüglicher ein Hauptklang existiren, wozu die anderen als Wohlklänge gerechnet werden können.

Wie wäre es, wenn man gegenwärtige Säze auf folgende Hauptklänge reduciren wollte:

f	11	e	10	a	13	g	12
g	5			g	5		
e	3			c	3		
C				C			

Um ferner den Hrn. Rezensenten zu überzeugen, daß auch in praktischer Composition, ja im Kammerstile selbsten, vorige Theorie nicht ohne Geltung sei, so kann ich ihn auf meine Klavier-Sonate in

 der

der achten Lieferung der Mannheimer Monatschrift verweisen, worin die Geige zu den Wohlklängen des Klaviers, zur Dritte und Fünfte die Elfte anhält.

Nimms nicht übel, lieber Hr. Rezensent, daß wir dich ein wenig in unserer Tonschule mitgeführet haben, und rühre die Zirkel unseres Meisters noch nicht an, sondern nehme zuvor Lehrstunden mit uns bei Ihm, seine Tonschule erst zu verstehen.

Pixis.

II.

Im Schulbuche unsers öffentlichen Tonlehrers wird der Name Tonverbindung und deren Zahl auf 18. bestimmt; da nun hieran ein Rezensent aus Berlin Anstand gefunden, und sowohl die Benennung als die Gewißheit der Zahlen lächerlich zu machen gesucht hat, so fodert Endesunterschriebenen sowohl seine hieraus geschöpfte Kenntniß auf, als der, Abseiten der Tonliebhabern zu erzielende Nuzzen, den Beweis hievon praktisch abzuhandeln.

Die beiden Tonleitern sind der Ursprung, woraus die 7 Siebenten, folglich auch die andern Töne, und alle diejenigen, die jemals miteinander verbunden werden können, hergeleitet werden müssen.

Das

Das Wort Intervall wurde bishieher immer mißbraucht, indem man jene Verhältniße damit andeuten wollte, die im Raum von 8 Tönen statt finden, und in der Musik gebraucht werden.

Da aber auch Cis und Des, Dis-Es und dergleichen mehrere darin vorkommen, denen der Name Intervall gebühren sollte, die doch niemal miteinander gehört werden, so erfodert die Deutlichkeit der musikalischen Sprache, ein Kunstwort zu wählen, das nur denjenigen zukömmt, die in derselbigen Harmonie können gebreucht werden. Wie kan ich mich also deutlicher erklären, und was zeigt uns die Wesenheit der zu bedeutenden Verhältniße natürlicher, als wenn man sagt, C und Cis sind Töne, die niemals beisammen stehen können, aber H und C können miteinander verbunden werden. Dies ist der Grund und Beweis, warum H und C eine Tonverbindung ausmachen, von welcher Gattung 18 existiren.

Wenn wir mehrere Töne in eine stufenmäßige Ordnung sezen wollen, so lehrt uns die Tonwissenschaft, daß wir uns der drei fürnehmsten Tönen der großen Fünfte und jener Dritte, nachdem die Leiter weich oder hart ist, zuerst bedienen müssen.

Jede Tonleiter enthält also drei Töne mit der großen, und drei Töne mit der kleinen Dritte, und

alle 6 in beiden Leitern eignen sich die große Fünfte zu; davon söndert sich nur der siebente Ton in der harten, und zweite in der weichen Leiter, der die kleine Fünfte annimmt. Z. B.

			e	a	h	große Dritte.
			C	F	G	
			c	f	g	kleine Dritte.
			A	D	E	
g	a	h	c	d	e	große Fünfte.
C	D	E	F	G	A	
				f		kleine Fünfte.
				H		

der siebente in der harten } Leiter.
und zweite in der weichen }

Durch die Umwendung der großen Fünfte und großen Dritte entstehet eine kleine Vierte und kleine Sechste.

Wendet man aber eine kleine Fünfte und kleine Dritte um, so kömmt eine große Vierte und große Sechste zum Vorschein.

Dadurch erhalten wir

eine große 5, 3, eine kleine 4, 6.
eine kleine 5, 3, eine große 4, 6.

Es ist bekannt, daß wir 7 Töne zählen; verändern wir aber die nemliche Töne in ihrer Lage, das ist, wenn wir sie in ihrer Umwendung betrachten,

ten: so muß der tiefe und hohe Ton wiederholt werden. Wollen wir z. B. die Verhältnis vom C zum e, und vom E zum c wissen: so sehen wir, daß e zum C di: Dritte ist. Dann fängt man beim E an, und wiederholt das c; da zeigt sich c zum E als die Sechste. Die zwei Töne also mit den obigen sieben, machen Neun und dasjenige Produkt aus, das in jeder Umwendung zum Vorschein kömmt,

z. B. die	3,	5,	7.
die	6,	4,	2.
Produkt	9.	9.	9.

Der vierte Ton der noch zu den drei vorigen Wohlklängen kann beigesezt werden, ist die Siebente, die auch noch im Raume von 8 Töne sich vorfindet. Wendet man die große Siebente um, die dem ersten und vierten Tone in der harten, dem dritten und sechsten in der weichen Leiter zukömmt:

z. B. h e
C E

so wird die zuvor große Siebente durch ihre Umwendung eine kleine Zweite.

z. B. c f
H E

Die kleine Siebente, die in beiden Leitern allen übrigen Tönen zukömmt:

z. B. c d f g a
D E G A H

nimmt die Gestalt einer großen Zweite an.

d e g a h
C D F G A

und hierdurch wächst die Zahl unserer Tonverbindungen wieder um vier an, die sich bishieher auf 12 erstreckt.

In der weichen Leiter können wir niemals eine Entscheidung erwarten; weil solche ohne Schlußfall, und dieser ohne Erhöhung nicht erfolgen kann.

Der fünfte Ton muß seine Dritte erhöhn, wenn er einen Schlußfall machen soll. Z. B. E bekömmt Gis den siebenten Ton; soll dieser nun vor sich selbsten schlußfallmäßig sein, so muß das F, das vorher eine kleine Siebente war, zu einer verminderten werden, und diese verminderte Siebente tönt durch ihre Umwendung wie eine übermäßige Zweite.

Die große Dritte des fünften Tones das gis wird eine übermäßige Fünfte, wenn sie zum C dem dritten Tone liegen bleibt, und diese übermäßige Fünfte zeugt in ihrer Umwendung eine verminderte Vierte; wird aber der vierte Ton in der harten Leiter erhöhet: so verändert sich seine große Dritte in eine

eine kleine, und durch die Erhöhung des vierten Tones in der weichen Leiter, wird die kleine Dritte zur verminderten, durch deren Umwendung eine übermäßige Sechste ihr Dasein erhält.

Der Ursprung der verminderten Dritte ist ein Punkt, der noch bishieher ohne Bestimmung blieb. Daß es eine verminderte Dritte gebe, und daß sie von allen praktischen Tonsezern selbst gebraucht werde, ersehen wir aus dem alltäglich und schlußfallmäßigen Ausdrucke einer traurigen Frage

z. B.	dis	e
	a	gis
	F	E

Lösen wir diese Harmonien auf, so finden wir Dis als Hauptklang, der seine kleine Fünfte a und verminderte Dritte f mit sich führt. Es scheint vielleicht unmöglich zu sein, daß in der nämlichen Harmonie f natürlich und ohne Kreuz vorkommen könne, da doch der natürliche Lauf eher das erste Kreuz fis als das vierte dis erlaubet, und eben deswegen, weil das vierte Kreuz vor dem dis sich einfindet, unwidersprechlich das erste auch dasein sollte, diesen Kontrast aber das F mit dem Dis bis auf seine erste Quelle zu verfolgen, ist die Kenntniß und der Vergleich der natürlichen mit der künstlichen Tonleiter unentbehrlich.

Betrachten wir die harmonischen Antheile

Das $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$

in der natürlichen Leiter von C gegen die künstliche: so wird uns das natürliche $\frac{1}{11}$ im gegebenen Tone fast wie fis und nicht wie f in der künstlichen klingen, läßt man aber nach dem in der Nuzbarkeit des Voglerischen Tonmases angestellten Vergleich S. 125. und 126.

acht Elftel und zwölf sechzehentheil

$\frac{8}{11}$ $\frac{12}{16}$

ertönen, so vernimmt man den großen Unterschied ganz deutlich, und es darf im C das F sowohl als Fis aus eben dieser Gelegenheit und Ursache der zwei Leitern angebracht werden; eine allgemeine Uebung folgenden Sazes kann hier zum Beispiele dienen.

Kl. 3.

6	| 6	7	| 6 5		
	|		| 4 3		
E	| F	Fis	| G		

hier sind F und Fis wechselweis angebracht, und schließen im C die große Dritte a zum F wird die kleine, wenn sich die Grundstimme erhöhet; sollte aber dieser Gang im weichen A angebracht werden, worin ohnedem der vierte Ton als einer von den

drei

drei fürnehmsten die kleine Dritte hat: so ertönte anstatt der kleinen Dritte eine verminderte.

6	7 verm. 3.		6 4	5 gr. 3	kl. 3
C	D	Dis	E		A

Kann die natürliche Tonleiter das Fis ertragen; darf sie aber auch in die weiche; übersezt werden: so ist der Schluß der erwiesenen verminderten Dritte gewiß, aus deren Umwendung die bekannte und sogar schon von Fuchsen Gradu ad Parnassum ernannte Sexta superflua übermäßige Sechste entspringt.

Vorige zwölf Tonverbindungen und diese sechs nemlich die übermäßige Fünfte, verminderte Vierte, verminderte Siebente, übermäßige Zweite, verminderte Dritte, übermäßige Sechste machen 18 in der Harmonie brauchbare Intervallen, oder nach ächterer Benennung 18 Tonverbindungen aus.

Sogar in meiner Klaviersonate in der dritten Lieferung vom 15 Augustm. 1778. kömmt die verminderte Dritte vor.

Im siebenzehnten Schlage des zweiten Theiles sind wir im weichen D, im 18. im weichen A.

Gis mit der verminderten Siebente und kleinen Dritte ist der siebente Ton vom weichen A, jener

jener Ton, der als die große Dritte zum schlußfall-mäßigen fünften Tone gesezt, und daher erhöhet worden.

Gis mit der verminderten Siebente und verminderten Dritte b, kann nicht ein Ton von der welchen Leiter A sein; weil hierin h und nicht b vorkömmt.

Die Harmonie klingt, als wenn das As die Unterhaltungs-Siebente vom fünften Tone B zum Es im Grund läge. Die Harmonie ist richtig, aus obigen Grundsäzen bewiesen, wird aber meistentheils in einer Umwendung gehört, wenn nämlich die verminderte Dritte im Baß vorkömmt, und mit der übermäßigen Sechste beziffert ist.

Da nun in der natürlichen Tonleiter der vierte Ton höher klingt, und, um in den fünften zu fallen, auch erhöhet werden muß: so entstehet aus dieser Kombination eine verminderte Dritte, die dem Gehör mit der großen Zweite sehr zweideutig vorkömmt.

Ich fodere nun Hrn. Rezensenten auf, mir zu bestimmen, in welchem Tone ich zu der Zeit bin, wo Gis im Grunde, mit den drey Tönen b d f vorkömmt, in welchem Buche aber die verminderte Dritte aus unumstößlich-mathematischen Gründen be-

bewiesen worden, und dann wird Vogler sein Buch wieder vor der ganzen Welt zuruckrufen: so lang dieses aber nicht erfolgt, so kann ich noch immer als ein Schüler dreist sagen, daß Sie dasjenige nicht einmal verstanden haben, was Sie mit so höhnischer Verachtung und niedrigem Wize daher zu raisoniren sich ungebührlicher Weise unterfangen haben.

Mezger.

III.

Wir haben schon verschiedene elende Rezensionen in allen Fächern der Wissenschaften gelesen, aber niemals glauben können, daß sich der menschliche Verstand so weit verirren, und solch abgeschmacktes Zeug von Rezensionen, wie diese ist, ausbrüten könne. Man kann eigentlich nicht recht sagen, ob der pöbelhafte Ton, oder der Unverstand die Haupteigenschaft des Hrn. Rezensenten seie, so sehr stehn sie miteinander im Gleichgewicht.

Daß er aber bei den Auszügen von der Voglerischen Tonschule allemal bei jedem Absaze nur schimpft, spöttelt, seinen unzeitigen Wiz zeigt, nirgends aber Gründe angiebt, und das Wesen der Sache untersucht, ist so deutlich, jedem vernünftigen

gen Menschen! so begreiflich, daß es der gröste Unsinn wäre ihm zu antworten.

Nur zu verwundern, daß man in Berlin dem Size der schönen Wissenschaften und Künsten in Deutschland, solche elende Geburten der Dummheit und des Unverstands in eine öffentliche Zeitung einrücken läßt.

Freilich ist es ein wenig hart, Mannheim so große Vorzüge in der Tonkunst zuzugeben. Immer war es berühmt, daß seine Kapelle die erste in Europa in Ansehung der brillanten Execution, des allgemein mächtig hinreissenden Bogenstrichs, und des seelenvollsten Ausdrucks sei — In allen seinen Virtuosen loderte gleiches Feuer — gleiche Pünktlichkeit, und gleiche Seelenkraft — dem Vortrage immer die wahre Gestalt zu geben.

Nun steht aber unter ihnen ein Mann auf, welcher in der Tonkunst Epoche macht, der die tiefste wissenschaftliche Beurtheilung mit der ausgebreitetsten Praktik verbindet.

Sein Gang ist originell — Seine schöpferische Denkungskraft zeigt uns neue Wege der Harmonie — Immer seiner grossen Ideen eingedenk, entdeckte er die verborgenste Falten in der Natur — gieng ihrer Urquelle, und deren Wirkung auf das menschliche Herz nach, schaute mit Adlersblicken in den

den ganzen Umfang der Kunst — bildete ein neues System, und verbreitete überall Licht. An solchen Original-Genies bilden ganze Jahrhunderte.

Die Kompositionen dieses grossen Mannes haben einen ganz eignen Gang. In seinem Kirchensaze herrscht der höchste Grad der Kunst, nach dem strengsten Sinn der Worten. Das Erhabene und Edle ist so mächtig darinn, daß selbst die grösten Kenner über den hohen Schwung staunten.

Nun kömmt so ein seichter Kunstrichter, der vielleicht (und dies vielleicht ist noch ungewiß) nur elende Menuet zu einem Klokenspiel oder ein paar widersinnige Fugen schmieren kann, und wagt sich an einen so grossen Mann.

Um der ganzen Welt zu zeigen, daß Hr. Rezensent eher Ansprüche auf das Tollhaus, als zu einem Rezensenten hat, wollen wir nur eine kleine Probe seiner Art zu denken hersezen. Nachdem er verschiedene Stellen aus der Tonschule citirt, sich brav darüber lustig macht, ohne die geringsten Gegengründen entgegenzusezen, kömmt er auf den rasenden Gedanken, und sagt, da von der Stimmung die Rede ist: „Der Verfasser hat entweder ein über „alle Menschheit erhabenes Ohr, daß er nach die„ser Vorschrift Klavier stimmen kann, oder er hat,

wie

„ wie eher zu glauben, gar kein musikalisches Ge„ hör „

Kann man sich etwas Unsinnigers denken? Ein Kapellmeister von der Mannheimer Kapelle habe kein musikalisches Gehör! Solcher poßierlichen Art zu schließen bleibt der ehrliche Mann in der ganzen Rezension völlig getreu.

Blos um das Sistem von Hrn. Vogler in ein helleres Licht zu sezen, es gemeinnüziger zu machen, und dem Freunden der Harmonie Stoff zu geben, selbst zu urtheilen — nicht aber um dem Hrn. Rezensenten zu antworten, will ich den Artikel der sieben Siebenten, deren Grund und Verschiedenheit ganz zergliedern.

Die einhellige Praktik der blos fühlenden Tonsezer beståttigt, daß unter den kleinen Siebenten ein Unterschied sei, worinn er aber bestehe, und wie ihr Verhåltnis gegen einander ist, findet man in keinem Buche.

Wenn man die Wohlklånge, oder die angenehmsten Verhåltnißen eines Tones zum andern suchen will, so leistet die harmonische Natur die besten Dienste. Sie låßt uns zu jedem Grundtone als Hauptklange, das $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$ deutlich ertönen. Das kann man am besten auf dem Voglerischen

Ton-

Tonmase sehen; denn stimmt man die Saite ins C: so hören wir das e und g mitklingen. Hieraus folgt ganz unfehlbar, daß die Dritte und Fünfte die wesentlichen Wohlklänge seien. Wie sich nun das G zum C verhält, so verhält sich das C zum F; diese drei Töne werden in der Tonwissenschaft als die fürnehmsten angenommen. Das C und F haben hier schon ihre Fünften, giebt man dem G auch die große Fünfte, so entspringt d.

Bekommen nun diese drei Töne ihre große Dritten e, a, h, und legt man diese sieben gefundenen Klänge, gemäß ihrer Höhe und Tiefe in eine stufenmäßige Ordnung: so entsteht die Tonleiter c, d, e, f g a h. Sie kann hart und weich sein.

Hr. Vogler sucht die Siebenten in den beiden Tonleitern, er legt jedem Tone seine Siebente bei, und da entspringen in der harten Leiter schon fünf wesentlich verschiedene Siebenten:

1) hat der erste Ton die große Siebente h zu c, $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{8}$ denn theilt man die Seite auf dem Tonmase in fünfzehn Theile, so entspringt das h. Diese ist mit jener des vierten Tones e zu f gemein; $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{8}$

 Denn

Denn $\frac{1}{60}$ zu $\frac{1}{32}$
e f

und $\frac{1}{45}$ zu $\frac{1}{24}$ verhalten sich
h c

wie $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{8}$, sie sind nur immer verhältnißmässig erhöht.

2) Sollte der fünfte Ton jene Siebente haben, die in der Verhältnis von $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$ entspringt, weil die wahre Siebente als ein harmonischer Antheil gefunden werden muß; da aber in unsrer Tonleiter der gröste Abstand zweier Stufen von $\frac{1}{8}$ zu $\frac{1}{9}$, und nicht von $\frac{1}{7}$ zu $\frac{1}{8}$ ist, so hat keine Siebente von $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$ statt. Man muß also eine andere wählen, die in der Tonleiter befindlich ist, und jener von $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$ am nächsten kömmt.

Um diesen Saz noch deutlicher zu machen, muß man bis auf den Grund zurük gehn. Das Neuntel d macht zum Fünftel e eine Siebente, und das Sechszehntheil c stellt zum Neuntel d auch eine Siebente vor.

Diese müssen miteinander verglichen werden, und diejenige, deren Abstand geringer ist, gleicht jener von $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$ mehr. Hier muß man aber bemer-

merken, daß je weiter die harmonische Antheile steigen, desto mehr sich die Verhältniße vermindern.

Löset man diese beide Verhältniße $\frac{5}{9}$ und $\frac{9}{16}$ in ganze Zahlen auf, dies geschiehet, wenn man beide Verhältniße unter sich miteinander oder übers Kreuz vervielfältigt, und fragt fünfmal 16 und neunmal 9: so entspringen die in der Tonwissenschaft S. 19. angegebene Zahlen $\frac{80}{81}$, nämlich für die von 5 zu 9 80; von 9 zu 16, 81. Die Verhältniße drüken sich entweder in ganzen Zahlen 81 80, oder Brüchen $\frac{1}{80}$ $\frac{1}{81}$ aus.

Hiebei ist der Theiler größer nämlich 81, folglich der Antheil kleiner, und vom Ganzen der Abstand auch größer, bei voriger aber ist der Theiler 80 kleiner, folglich der Antheil größer, und vom Ganzen der Abstand auch kleiner.

Man muß sich dabei dasjenige vorstellen, was man wirklich auf dem Voglerischen Tonmase mit Augen sieht (S. 98. Tonmas,) daß neun Sechzehntel zu der ins F gestimmten Saite ein es, und fünf Neuntel von der eben so gestimmten Saite auch ein es, aber ein etwas höheres und weniger wohlklingendes es angeben. Wollte man aber diese Verhältniße statt $\frac{9}{16}$ und $\frac{5}{9}$ zu sagen, unter dieselbige Benennung von einem gleichmäßig betrachteten

Ganzen bringen: so wäre das erste es ein $\frac{1}{80}$, das zweite ein $\frac{1}{81}$ von der nämlich ausgespannten Saite. Also länger uud wohlklingender, tiefer und näher zum Ganzen das Achzigtheil als das Ein und achzigtheil: folglich, den Plaz der Siebente von $\frac{1}{4}$ zu $\frac{1}{7}$ auszufüllen, fähiger; wie noch aus dem Vergleiche des $\frac{5}{9}$ und $\frac{9}{16}$ mit $\frac{4}{7}$ erhellet.

$$\frac{5}{9} \times \frac{4}{7} \quad \frac{35}{36} \quad \frac{9}{16} \times \frac{4}{7} \quad \frac{63}{64} \quad \frac{35}{36} \times \frac{63}{64} \quad \frac{2240}{2268}$$

Unsere Unterhaltungsiebente ist jene, die mit ihren Wohlklängen aus der Leiter unter folgende Verhältniß gezogen wird G H D F die Zahl 4 ist

$$\begin{matrix} G & H & D & F \\ \frac{1}{36} & \frac{1}{45} & \frac{1}{54} & \frac{1}{64} \end{matrix}$$

in 36 neun- und in 64 sechzehnmal. Der Verstand sowohl, als das Aug und Ohr wird hier hinlänglich überzeugt.

3) Wenn man die Harmonie dieses fünften Tones wieder entlehnt, von der Dritte zu zählen anfängt und die Siebente a noch beisezt: so haben wir von dem siebenten Tone H folgende Verhältniß H D F A. Diese Siebente erhält

$$\begin{matrix} H & D & F & A. \\ \frac{1}{45} & \frac{1}{54} & \frac{1}{64} & \frac{1}{80} \end{matrix}$$

alle die Vorzüge, wie die Unterhaltungsiebente, denn gleich wie vorige dem Gehöre nicht zu hart auffällt, so kann auch diese ohne Vorbereitung eintreten, aber nicht hinaufzu sich auflösen,

lösen, wie in dem Buche sistematisch ist bewiesen worden.

4) Merkwürdig ist aber, daß noch eine Siebente, die sich eben so wie die Unterhaltungssiebente verhält, nämlich die Siebente des zweiten Tones D, c zu d oder $\frac{1}{9}$ zu $\frac{1}{16}$ (denn in 27 ist
$\frac{1}{48}$ $\frac{1}{27}$
drei neun, und in 48 sechzehnmal) nach der unwidersprechlichen Aussage des rohesten Gehöres, eben so wenig als die andere Uebelklänge, kann ohne Vorbereitung vorgetragen werden. Die Ursach hievon kann also nicht in dem Abstande, sondern in den Zwischentönen liegen.

Erstens sind die Dritten hier eben so verlegt, wie bei der großen und übelklingenden Siebente;

große große
denn bei dieser c e g h sind zwei große Drit-
kleine

große
ten von einer kleinen, bei jener aber d f a c
kleine kleine
Dritte

zwei kleine von einer großen Dritte gesöndert.

Zweitens sind die Verhältniße schon verändert; denn hier d, f, a, c, läßt sich nicht ein-
$\frac{1}{27}$ $\frac{1}{32}$ $\frac{1}{40}$ $\frac{1}{48}$

mal eine kleine Dritte finden: $\frac{1}{30}$ $\frac{1}{36}$ ist wohl eine
$\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$

kleine Dritte, aber nicht $\frac{1}{27}$ $\frac{1}{32}$, und in welcher Gestalt trit die scheinbare große Fünfte d zu a auf;
$\frac{1}{27}$ $\frac{1}{40}$

$\frac{1}{24}$ zu $\frac{1}{36}$ wäre die wahre Verhältniß hievon, oder zweimal zwölf zu dreimal zwölf.

5) Der vorige Vergleich lehrte uns, daß die Siebente $\frac{1}{5}$ zu $\frac{1}{9}$ weiter vom Hauptklange oder vom Ganzen entfernt sei, und deswegen übler als die andere kleinen Siebenten klinge. Es ist die Siebente des drittten und sechsten Tones: d zu E verhält sich wie $\frac{1}{54}$ zu $\frac{1}{30}$

g zu A verhält sich wie $\frac{1}{72}$ zu $\frac{1}{40}$

oder wie $\frac{1}{9}$ zu $\frac{1}{5}$,

denn in 54 ist 6 neun- und in 30 fünfmal, in 72 ist 8 neun- und in 40 fünfmal. Auch trift hierwieder die Lage der Zwischentönen der großen und kleinen Dritten, mit jener der übelklingenden Siebente zu,

z. B. c g h d a c e g (g–h: große; c–e: große; c–g, h–d, a–c, e–g: kleine Dritte.)

Die

Die Verhältniß aber beider Tönen sind folgende:

e	g	h	d	a	c	e	g
$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{45}$	$\frac{1}{54}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{18}$

Die Verhältniße des sechsten Tones scheinen hier sehr harmonisch zu sein, es kömmt aber blos davon; weil die einfachsten Wohlklänge des ersten Tones, dem sechsten untergeordnet sind.

Behält man die vorigen Töne c d f g in der Leiter bei, und giebt den drei fürnehmsten Tönen ihre kleine Dritten: so entspringen nach der pünktlichsten Ausrechnung für das es $\frac{5}{144}$ as $\frac{5}{192}$ und b $\frac{5}{216}$ folgende Zahlen.

Eine deutliche Vergleichung aller andern, in der harten und weichen Leiter, gleichmäßigen Verhältnißen zu wissen, so darf man nur hier, da es doppelte Brüche sind, den Zähler um fünf verringern, und von den andern den Nenner um fünf auf folgende Art vergrößern, und für den Ton A einrichten:

a	h	c	d	e	f	g
$\frac{1}{120}$ /	$\frac{1}{135}$ /	$\frac{1}{144}$ /	$\frac{1}{160}$ /	$\frac{1}{180}$ /	$\frac{1}{192}$ /	$\frac{1}{216}$.

6) Zwischen der Siebenten des siebenten Tones in der harten, und der Siebenten des zweiten Tones der weichen Leiter, ist ein himmelweiter

Unterschied. Alle blinde Praktiker kommen hier völlig überein, das roheste Ohr merkt es deutlich, daß folgender Akkord $\overset{3}{E}\ \overset{\substack{7\\5\\3}}{H}\ \overset{3}{E}$ falsch, und dieser $\overset{5}{C}\ \overset{\substack{7\\5\\3}}{H}\ \overset{5}{C}$ richtig sei.

Es ist kein Unterschied zwischen den Tasten, und wenn in dem lezten Saze die frei angeschlagene Siebente das Gehör nicht beleidigt, warum fällt sie in dem ersten so hart auf?

Die Ursach wird sehr leicht sein, wenn man nach vorhergegangener Herleitung weiß, daß beide Verhältniße in der Tonleiter vom harten C, $\underset{\frac{1}{45}}{H}$ $\underset{\frac{1}{54}}{d}$ $\underset{\frac{1}{64}}{f}$ $\underset{\frac{1}{80}}{a}$, und weichen a, $\underset{\frac{1}{135}}{H}$ $\underset{\frac{1}{160}}{d}$ $\underset{\frac{1}{192}}{f}$ $\underset{\frac{1}{240}}{a}$ sehr stark voneinander unterschieden sind. Die drei Zahlen $\frac{1}{45}$ $\frac{1}{54}$ $\frac{1}{64}$ sind aus der harmonischen Verhältniß der Unterhaltungssiebente entlehnt, und die Siebente $\underset{\substack{\frac{1}{80}\\\frac{1}{45}}}{a}$ liegt eben so weit vom Hauptklange wie $\frac{1}{81}$ von $\frac{1}{9}$; weil die Zahl 5 in 80 sechzehn- und in 45 neunmal enthalten ist.

In meiner Komposition zu dem auf der lezten Seite der achten Monatschrift stehenden Liede,

kömmt

kömmt in dem zweitlezten Takt Cis vor, da doch die Harmonie im G schließt: es ist jene Siebente des erhöhten vierten Tones, der mit dem siebenten zweideutig wird. Es ist unmöglich Hr. Rezensent, daß Sie dieses einsehn; weil Ihnen das Voglerische Sistem so unverständlich. (Daß doch so viel Leute in der unrechter Spähre sind, die ihrem Tone nach zu urtheilen vollkommene Fuhrleute hätten abgeben können, da Sie sich jezt mit aller Gewalt zum Kunstrichter aufwerfen wollen.)

7) Die verminderte Siebente entspringt dadurch, wenn man den siebenten Ton in der weichen Leiter, der im Schlußfalle zum fünften die große Dritte ist, erhöhet z. B. wenn zum f der Baß das Gis anschlägt.

Das E bekam die Zahl $\frac{1}{30}$, und läßt sich auf $\frac{1}{15}$ zurükleiten; wen gis die große Dritte von E sein soll, so muß es sich zum $\frac{1}{15}$ wie das Fünftel verhalten. Man vervielfältige nun den Nenner mit 5, so wird der Bruch um fünfmal kleiner sein, also $\frac{1}{75}$ ist der Ton gis, hiezu muß das f von $\frac{1}{64}$ um acht Töne höher, nämlich als $\frac{1}{128}$ gesucht werden.

Daß diese Siebente dem Gehöre angenehm seie, wird durch den vorhergehenden Vergleich mit der Unterhaltungssiebente $\frac{4}{7} \times \frac{75}{128}$ $\frac{512}{525}$ bewiesen.

Der Theiler von der verminderten ist weit grösser, als von der Unterhaltungssiebente, hieraus folgt, daß der Antheil kleiner und der Abstand der verminderten Siebente vom Hauptklange weit geringer sei, als jener der Unterhaltungssiebente, deswegen bekömmt sie auch alle Rechte, welche diese hat; z. B. Sie wird ohne Vorbereitung angeschlagen und steigt manchmal hinaufzu

						gr. 6
	verm. 7.		|	7	verm. 7.	4
A	Gis	A	|	G	Gis	A

alle Praktiker haben dieses schon einhellig gefunden, und in Ausübung gebracht. Die übrige Siebenten in der weichen Tonleiter söndern sich durch die Ausübung nicht von den andern, und sind deswegen keiner Bemerkung würdig.

Nach solchen sichern Gründen sind alle Säze von Hr. Vogler bearbeitet, überall findet man die genauste Uebereinstimmung der Theile mit dem Ganzen. Kein Saz widerspricht dem andern, die geringste Erklärung hat ihren Einfluß auf alle Aeste der Harmonie, und die schwereste Auflösung wird durch die Entwiklung des Hauptgrundsazes helle. Alles bezieht sich auf diesen.

Wie unendlich groß wird nicht der Nuzen sein, den junge Genies aus diesen Schriften ziehen können!

nen! Wie oft musten Sie nicht das ganze Chor der Musen anrufen — ganz erhizt, ganz begeistert sein, um zu ihren Ideen den Gang der Harmonie zu finden.

Nun aber — da die innre Theile der Kunst entwikelt sind, und die Geheimniße der Harmonie jedem offen stehn — wie richtiger kann nicht der Geist denken — und auf welche große Produkten können wir nicht hoffen?

L. Kornacher.

Auflösung der Preisfrage.

Von den Verhältnissen, woher die Tonleiter entsteht.

Die Harmonie ist das gröste Meisterstük des Schöpfers, sie herrscht in allen seinen Produkten.

Die Harmonie ist der Bau des Himmels, wie abgemessen, verhältißmäsig der Sternenlauf? so, daß die Sternkundiger, die Forscher dieser Harmonie auf unreichbare Jahre tausend Erscheinungen, Phänomenen, und ihre Wirkungen auf uns, mit zuverläßiger Gewißheit, vorzusagen im Stande sind.

Das Aug urtheilt vom Lichte, und bestimmt die Proportionen. Bald merkt es äusserste Entfernung des Lichts, und nennt den Ort dunkel — von der Nacht verfinstert: bald entdeckt es, daß entweder das Licht kommen oder abgehen wolle, und heißt diese Zwischenzeit die Dämmerung; das ist, das Aug, auch das rohe Aug eines in Wissenschaften und Künsten Unerfahrnen stellt Vergleiche an, mißt eine Erscheinung, wenigstens der Wirkung nach, mit der andern ab, und zieht hievon die Grade der Stärke und Schwäche ab — Kurz — das Aug entdeckt die Verhältnisse.

Soll nun das Ohr alle die Wirkungen seines Gegenstandes für ein willkührliches Ohngefähr halten? Ist nur der Aether Schwingungen — bestimmter, abgemessener Schwingungen fähig? Soll die Luft, worinn der Ton gezeugt wird, nicht auch Verhältnisse zulassen, wie der Aether, des Lichtes Fortpflanzungs-Element? — Nein!

Das wäre ein dankvergessene Lästerung gegen den Schöpfer, wenn wir dasjenige bestritten, dessen Ursache noch unerforscht; oder es nicht erforschen wollten, um es nicht erkennen zu müssen.

Es ist zwar keine Neuheit, die Gründe der Harmonie der Töne auf Verhältnisse bringen. Schon mehr als

als vor zweitausend Jahren war diese Behandlung mehr als jezo im Schwunge. Solange wir aber aber nicht mehr Nuzen hievon ziehen, als bisher: dürften auch alle diese Kenntnisse unser Nervensystem wohl verschonen. Die Kenntnisse der Harmonie der Töne muß uns in unserm Laufbahn eben diejenigen trefliche Dienste leisten, als der Compaß, der in mathematischer Sternwarte oder im astronomischen Hörsale ruhig bestimmte Compaß, dem aufs große Weltmeerstechenden Steuermanne nuzet.

Das war es, warum unter den Philosophen über die Grungsäze der Musik, mehrere tausend Jahre lang, unnöthige Wortkriege geführt worden.

Pythagoras schrieb der Tonkunst ihre Regeln vor, welche uns leiten sollten das Schöne mit dem Gehöre zu entdecken. Aristoxen, zweihundert Jahre darauf, behauptete, daß man das Schöne mit dem Gehöre entdecken, und hieraus Regeln abziehen sollte.

Die Anhänger des Pythagoras hießen deswegen von der Regel ihres Hauptes (Canon) Canoniker; die Schüler des Aristoxen (von der Harmonie) Harmoniker.

Dydimus und Ptolomäus, um beide widrige Systeme zusammen zu schmelzen, vertheidigten,

daß

daß das Gehör und die Gründe miteinander in gleichem Schritte zu befolgen seien: was das über die Mathematik richtende Gehör, und die Beurtheilerin des Gehöres, die Mathematik für consonirend angenommen hätten, dieses wäre ein unwiderleglicher Grundsaz.

Ich muß hier zum voraus mein Sistem anführen, um das antiquarische leichter beurtheilen zu können.

Wie die Töne in eine stufenmäßige Ordnung gebracht werden.

Eine einzige aufgespannte Saite läßt neben ihrem Grundtone auch noch zwei andere vernehmen.

Auf meinem Tonmase, worauf acht einklängige Saiten ins tiefe F gestimmt sind, kann man, wenn sie alle acht angeschlagen werden, die andere zwei Wohlklänge sehr deutlich hören.

Hier sind acht Saiten mit untersezten Stegen, deren Anzahl und Ordnung bei jeder Saite verschieden ist:

Die erste ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 Neuntel;
Die zweite ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 8, 9, Zehntel;
Die dritte ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 Elftel;
Die vierte ist in 1,2,3,4,5,6,7, 8, 9, 10, 11 Zwölftel;
Die fünfte ist in 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12 Dreizetl;

Die

Die sechste ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 (Vierzehntel;

Die siebente ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 (Fünfzehntel;

Die achte ist in 1, 2, 3, 4, 5, 6. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 (Sechzehntel theilbar.

Diese verschiedene Theile mit verschiedenen Theilen verschiedener Saiten verglichen, bringen eine Mannigfaltigkeit zu Stande, die uns alle Tage Neuheiten, aber praktische und nüzliche Neuheiten zu erkennen giebt.

Die zwei anderen Klänge zum tiefen F, die von sich selbsten mit ertönen, sind c und a, jene Klänge, die auf dem Tonmase entspringen, wenn man von der in 12 Theile theilbaren Saite vier Zwölftel oder zwei Sechstel das ist $\frac{1}{3}$ von der in 10 Theile theilbaren Saite zwei Zehntel das ist $\frac{1}{5}$ vermög des untersezten Steges abschneidet.

Bekannt ist, daß sich $\frac{1}{2}$ auf 1 und das $\frac{1}{4}$ auf $\frac{1}{2}$ bezieht, daß nur die ungrade Zahlen als Wurzelzahlen, als numeri primi können angesehen werden, und keines folgt, daß dem Gehöre die drei ersten Verhältnisse die angenehmsten seien.

Da

Da nun die sich hierauf beziehende Zahlen immer dem Gehöre angenehm sind, und da $\frac{1}{2}$ mit dem 1, das $\frac{1}{4}$ mit $\frac{1}{2}$, das $\frac{1}{8}$ mit $\frac{1}{4}$; eben so das $\frac{1}{6}$ mit $\frac{1}{3}$ in näherer Verhältnisse stehen als $\frac{1}{3}$ zum 1 oder $\frac{1}{5}$ zum 1: so mögte aus der Vereinigung dieser drei harmonischen und deren sich hierauf beziehenden Klängen, eine angenehme Zusammenstimmung erwachsen.

F	f	c	$\underline{f}$	$\underline{a}$	$\underline{\underline{c}}$	$\underline{\underline{f}}$
1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$

Hier schlägt eine Frag ein: warum zur ganzen Saite F nicht auch, oder gar vorzüglich, die Achte das f und die zweite Achte das $\underline{f}$ ertönen, da doch die Hälfte und das Viertel als das Drittel und das Fünftel verwandt sind?

Ich bin überzeugt, daß zum F alle diese sechs harmonischen Antheile mitertönen, aber aus eben dem mathematischen Grunde versichert, daß wir deswegen sie nicht so deutlich vernehmen; weil ihre Verhältniß in ratione dupla sich weniger söndert, der anderen aber als mannigfaltiger heraussticht.

Diese Auflösung, die des Gehöres Erscheinung mit den Gründen der Verhältnisse verbindet,

stößt

stößt so wenig gegen den Pythagorischen Helikon, als der Aristoxenianer Harmonia an.

Wenn wir diese Zusammenstimmung nicht nur zum Grundtone F gerechnet, sondern auch unter sich verglichen, für ausserordentlich angenehm finden: so muß nicht nur allein jene Verhältniß der Wurzelzahlen, sondern auch jede einzele harmoniren — das ist — alle und jede gegen sich gerechnete Verhältnisse in gegenwärtiger Zusammenstimmung sind wohlklingend — sind Wohlklänge.

Also nicht nur in dieser Lage f a c

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ wo das a auf dem Claviere zum f die Dritte, und das c zum f die Fünfte ist, sondern

auch f zum c als die Vierte,

c zum a als die kleine Dritte,

a zum c als die große Sechste,

f zum a als die kl. Sechste, sind Wohlklänge.

Wenn ich aber Töne in eine Reihe, in ein Sistem bringen — wenn ich sie nach ihrer Höhe und Tiefe z. B. alle diejenigen, die zwischen dem Drittel c und Sechstel c liegen, als Staffel zu einer

Leiter brauchen, und hieraus eine stufenmäsige Ordnung bilden wollte: was wäre nöthig?

1) das c müßte seine Wohlklänge bekommen, wie f das a und c

$\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ hatte.

2) der nächste Wohlklang zum c das g und

3) derjenige Ton, zu dem sich das c verhält, wie das g zum c, nämlich das f müste seine Wohlklänge haben:

Also: c e g | g h d | f a c
$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ | $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$

sind die Bestandttheile der Leiter; nur muß das d in die Leiter hinein zwischen dem c und e um acht Töne tiefer gesezt werden.

Diese Tonleiter ist aus den drei Wohlklängen, die immer untrennbar mit dem Hauptton nach obiger Bestimmung ertönen, erwachsen, denn

g ist zum C das $\frac{1}{3}$ oder in derselbigen Abtheilung, d.i. im Umfange v. 8 Tönen

verhält sich als $\frac{1}{6}$: $\frac{1}{4}$

wie c zum f

und d zum g

e ist zum C das $\frac{1}{5}$, oder in derselbigen Abtheilung

das

das $\frac{1}{5}$ zum $\frac{1}{4}$
wie a zu f
und g zu h

Sezt man, um doppelte Brüche zu erspahren, das C anstatt als $\frac{1}{6}$ auf $\frac{1}{24}$, und jedem Tone verhältnißmäsig seine gebührende Zahl vor: so wird folgende stufenmäsige Berechnung oder Tonleiter entstehen.

c	d	e	f	g	a	h
$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{40}$	$\frac{1}{45}$

Wenn dem c immer eine Zahl zukömmt, die in 3; und dem f eine, die in 1 auflößlich ist: so lassen sich die Stufen gegen einander leichter betrachten.

Von den Tonreihen der Alten.

Die Alten bedienten sich der harmonischen Antheile nicht; sie berechneten nur jeden Ton stückweis gegen den andern. Die Reihe von Tönen erstreckte sich auf vier, auch manchsmal auf sechs, und hieß Tetra- und Hexa- Chordon; es bekam bald c die Zahl von 25, bald von 24 u. s. w. sie behielten keinem Ton eine ständige Zahl vor. Keine Bestimmung konnten sie, wie wir, von der Leiter erzielen, es war also immer ein wahres willkührliches Ohngefähr, das in der Theorie eben so we-

wenig Stand hielt, als die Praktik sich darauf unwandelbar beziehen konnte.

Sie erklärten die Verhältnisse dadurch, daß sie die Größe des Instruments, Schwere des Hammers, wie Pythagoras, berechneten, ohne den Grund jemal des Wohl- oder Uebellautes, vermittels einer solchen Entdeckung, sicher angeben zu können.

Die Verhältniß des Ganzen zur Hälfte nennten sie	2. 1;
der Hälfte zum Drittel	3. 2;
des Drittel zum Viertel	4. 3;
des Viertel zum Fünftel	5. 4;
des Fünftel zum Sechstel	6. 5.

Sie fingen aber eher bei den kleinen Verhältnissen an, und die zwei erste Stufen von ihrem Tetrachordon machten erst einen halben Ton aus.

Ihre beide Tetrachorden waren nach unserer Benennung, die erst vom Papst Gregorius aus dem sechsten Jahrhunderte herrühret,

H c d e | e f g a, wozu Pythagoras ein tiefes A und endlich der Benediktiner-Mönch Guido von Arezzo noch den dritten Buchstaben aus dem Griechischen Alphabet das Gamma sezte, der im Deutschen G heißt.

Man

Man darf nur die Zusäze von Guido betrachten, um die alten Sisteme einzusehen.

Pythagoras konnte den Mißlaut des ersten Tones zum siebenten nicht vertragen, des H zum a; noch übler klunge das folgende b der achte Ton: er sezte deswegen einen Ton vor, der mit dem achten Tone der vollkommenste Wohlklang ist das A, corda assumpta προσλαμβανυμενοσ.

Hievon konnte nach ihrer Meinung kein Tetrachordon Benennung oder seine Gestalt erhalten; weil A zum H ein ganzer Ton ist. Guido, entlehnte aus dem Hymnus, der am St. Johannestage abgesungen wird, und zur Anrufung der Sänger ziemlich paßt, sechs Silben: *ut* queant laxis

re. sonare fibris

mi- ra gestorum

fa- muli tuorum

sol- ve pollutum

la- bii reatum

sancte Joannes,

um die Töne mit zu bezeichnen; er sah wohl ein, daß diese Töne anzufangen, weder das H noch A, zu dieser Tonreihe hinreichend seien, und, da in der Tonreihe von C, der halbe Ton zwischen mi und fa fiel, so muste, um mit einem fähigen, vor dem C noch

noch, anzufangen, das G beigesezet werden: Corda assumpta ὑποπροσλαμβανομενοσ.

Man betrachte also die alte Tonreihen, die in fünf Tongevierten abgetheilt sind, ihre Verhältnisse mit Zahlen, und die Solmisationsmäßige von obigem Hymnus entlehnte Benennungen beigefügt haben, und sich auf den gemächlichen Umfang der vier Singstimmen vom Baß am G anfangend bis in Diskant zum e, erstrecken.

Verbesserung der unrichtigen Stufen.

Wenn eine Tonreihe oder Tonleiter vom G anfängt: so müssen H und D Wohlklänge sein, folglich, sich verhalten, wie die große Dritte und große Fünfte; wenn nun G, 10368 ist: so
muß das H, $8294\frac{2}{5}$ und nicht 8192 sein.
und wenn C, 7776 ist: so muß auch das e sich hiezu, wie die große Dritte, verhalten, wie 4:5, und die Zahl $6220\frac{4}{5}$, nicht aber 6144 haben.

In wieweit diese bisherigen Fehler die richtige Kenntniß der ächten Tonreihe verdunklen, läßt sich noch mehr einsehen, wenn die Stufen mit einander verglichen werden.

D.

Die erste Verhältniß G zu A
10368 9216 ist richtig;
weil dieselbige Zahl
1152
hier hier
9= 8malenthalten ist.

Die zweite Verhältniß A zu H
9216 8192 ist unrichtig;
weil dieselbige Zahl
1024
hier hier
9. 8 mal enthalten ist:
da das A zum H sich wie
10 zu 9 verhalten sollte.

Die Verhältniß H zum c
8192 7776 ist unrichtig; weil
dieselbige Zahl
32
hierin hierin
256= 243 mal enthalten ist:
da das H zum c sich
wie 256 zu 240
das ist:
wie 16mal 16 zu 15mal 16verhalten muß:

Die Verhältniß c zum d
7776 6912 ist richtig; weil dieselbige Zahl
864
hierin hierin
9, 8 mal enthalten ist.

Die Verhältniß d zu e
6912 6144 ist unrichtig; weil dieselbige Zahl
768
hierin hierin
9, 8 mal enthalten ist:
da das d zum e sich
wie 10 zu 9 verhalten sollte.

Die Verhältniß e zum f
6144 5832 ist eben so, wie obige
H zum c unrichtig; weil diese beide Zahlen mit der Zahl
256 und 243 in das gleiche Produkt
24 theilbar sind.

Diese Verhältniß dieses scheinbaren halben Tones 256 : 243 hatte Pythagoras Limma genannt.

Die

Die Verhältniß f zum g
5832 5184 ist richtig; weil
648
hierin hierin
9. 8mal enthalten ist.

Die Verhältniß A zu B
4608 4374 ist wie ob. zwei
H zu c
und e zu f unrichtig; weil,
wenn man 4648 sezet, diese beide Zahlen, m. den Zahlen
256 und 243 in das gleiche Produkt
18 theilbar sind.

Die Verhältniß B zu H
4374 4096 ist unrichtig; denn dieser große Abstand eines halben Tones findt nicht Statt; die Hälfte von jeder Zahle, also eine hiemit einstimmige
Verhältniß 2187 2048 hatte Philolaus des Pythagoras Schüler erfunden und Apotome genannt.

Die andere Verhältnisse, wenn vorige Töne in verjüngter Gestalt erscheinen, beziehen sich auf die bisherige.

Untersuchung der Benennungen.

Da sie von keiner vollständigen Tonleiter wußten: so theilten sie ihre Töne, vier zu vier, in Reihen ein, in Tongevierte.

Das erste Tongevierte hieß: Tetrachordon Hypaton, sive principalium Chordarum, worinn die fürnehmsten Töne nach ihrer Meinung waren.

Dessen vier Glieder.

1, H ὑπατη ὑπατων, principalis principalium, die fürnehmste unter den fürnehmsten Tönen.

2, c παρυπατος ὑπατων, sequens principalis principalium.
der folgende fürnehmste unter den fürnehmsten Tönen.

3, d λειχανος ὑπατων, disjunctiva principalium, der Scheideton der fürnehmsten Tönen.

4, e ὑπατος μεσων, principalis mediarum, der fürnehmste unter den mittleren Tönen.

Das zweite Tongevierte hies: Tetrachordon meson, id est, mediarum Chordarum connexum priori, worin der lezte Ton vom vorigen der erste wird.

Dessen vier Glieder.

1, e ὑπατος μεσων, prima mediarum, der erste unter den mittleren.

2, f παρυπατος μεσων proxima prima mediarum, der nächste erste unter den mittleren.

3, g λειχανος μεσων, disjunctiva mediarum, der Scheideton unter den mittleren.

4, a μεση, media, der mittlere Ton.

Das vierte und fünfte Tongevierte kommen mit dem ersten und zweiten in den Verhältnißen und Tönen überein.

Das dritte fängt vom a an, und hier äussert sich ihre Eintheilung des ganzen Tones in große und kleine halbe:

a zu b,
b zu h,
h zu c

sind drei halbe Töne, worunter von b zu h sich der gröste Abstand vorfindet.

Nun folgen die übrige griechische und lateinische Benennungen.

III.

III. Tetrachordon connexarum.

1 a μεση media

2 b τριτη συνημμενη tertia connexarum

3 c παρανητη συνημμενων proxima prima connexarum

4 d νητη συνημμενων extrema connexarum.

IV. Tetrachordon diezeugmenon.

1 h παραμεση proxima mediarum

2 c τριτη διεζευγμενων tertia disjunctarum

3 d παρανητη διεζευγμενων proxima neti disjunctarum

4 e νητη διεζευγμενων extrema disjunctarum.

V. Tetrachordon chordarum excellentium.

1 e νητη διεζευγμενων extrema disjunctarum.

2 f τριτη ὑπερβολαιων tertia excellentium.

3 g παρανητη ὑπερβολαιων proxima excellentium.

4 a νητη ὑπερβολαιων acutiſſima excellentium.

Es iſt nicht zu begreifen, daß die zwei alexandriniſchen Weltweiſen im erſten Jahrhunderte Didymus und Ptolomäus, die vor Guido tauſend Jahre gelebt, mehr Richtigkeit ſchon hatten, die

Zar-

Zarlino im sechszehnten Jahrhundert gänzlich verbesserte, wie folgende Tabelle zeigt:

	c d	d e	e f	f g	g a	a h	h c
Didymus	109	98	1615	109	98	98	1615
Ptolomäus	98	109	1615	98	109	109	2725
Zarlino	98	109	1615	98	109	98	1615

Diese leztere Bestimmung kömmt mit unserer völlig überein. Guido hat bekanntlich aus jenem Lobgesange seine Benennungen entnommen, und mit dem mi und fa den halben Ton angedeutet. Da nun das mi und fa zwischen dem dritten und vierten Tone fällt: so war kein Ton dieser verhältnißmäßigen Benennung fähig als C, G, und das F, insofern als der vierte Ton b erniedriget wird, um mit dem vorhergehenden einen richtigen halben Ton zu gestalten.

Deswegen läuft in der großen Tabelle auf der Seite diese Benennung hinauf, und läßt beim F das h, beim G das b als zu seiner Leiter unfähige Töne aus.

Dies giebt Gelegenheit, daß die Italiäner zu ihren Tönen c d e u. s. w. ein ut auch fa, dann re und Sol, ein mi und la sezen, man fahre nur grad in nämlicher Linie hinauf, und fange man vom

zwei-

zweiten c wo die Benennungen sich sammlen an: so wird

zum	c	sol	fa	ut
zum	d	la	sol	re
zum	e	la	mi	
zum	f	fa	ut	
zum	g	sol	re	ut
zum	a	la	mi	re
zum	b	fa		
zum	b	mi		gelesen werden.

Hier sehen wir, daß wenn man vom F anfängt, zwischen dem dritten und vierten Tone

	a	b
das	mi	fa;

wenn man vom G anfängt, zwischen dem dritten und vierten Tone

	h	c
das	mi	fa

zu stehen kömmt, und im ersten Falle das h, im zweiten das b ausgelassen werde.

Um diesen Unterschied den Zöglingen fest einzuprägen, fieng man darnach an, zu jedem Tone eine verhältnißmäßige Silbe zu wählen: so bekam, wenn das Stück aus dem C ins G auswiche, das e nicht mehr die Silbe mi, sondern das fis, und

das	c	d	e
anstatt	ut	re	mi

die

die Silbe fa sol la, wenn es aber ins F auswiche
das f g a
anstatt fa sol la
die Silbe ut re mi.

Diese Art hieße vom öfteren sol, sol misiren, oder im Italiänischen la lettura.

Wenn bei ihnen ein mi gegen einem anderen fa stieß z. B. wenn das mi von einem halben Ton zum fa des anderen halben Ton

c e
d. i. mi fa mi fa
h zu f zu stehen kam: so wurden ihre Ohren sehr beleidigt, und daher entstund das bekannte Sprichwort:

mi & *fa* est diabolus in musica.

Diese Verhältniß wird eben auch so leicht nicht derselbigen Stimm zu singen sein, als andere, und deswegen auch nicht oft vorkommen. Da die Griechen lauter unbegleitete einfache Choralgesänge hatten: so muste ihnen freilich ein solcher Sprung auffallend sein, um so weniger, als sie nicht wusten, das h als die Dritte und f die Unterhaltungssiebente beim fünften Tone G sehr wohl stehen können. Wie wäre es hier:

e g e c | h f d h
C | G

folgt nicht nach dem h das f, ist es vielleicht unnatürlich, oder unmöglich zu singen?

Also

Also auch diese Hirnmarter ist unnüz: das Gedächtniß wird weit mehr dabei beschäftigt, als das Ohr gebildet, und die Hauptsache unserer Singschule — ja noch nicht Singschule, sondern Stimmbildungskunst elend vernachläßiget.

Lasse man sie lieber zu Anfang die Tonleitern mit ihrer in der Stimmbildungskunst vorgeschriebenen Begleitung, und wenn die Stimm gebildet das Gehör etwas geschärfet, dann Kirchenstücke und Fugen singen.

Vergleich der künstlichen mit der natürlichen Leiter.

Meine Tonleiter gründet sich auf die Wohlklänge, die von den nächsten Verhältnißen entspringen; denn der nächste, der verwandetste Ton zum C ist gewiß G, das C aber ist der verwandetste Ton zum F. Sezt man zu jedem Tone seinem nächsten seinem verwandetsten, wie zum F das C, zum C das G: so erhält auch das G seinen verwandetsten das D.

Nicht nur allein die große Fünfte ertönt zu jedem Tone, der angeschlagen wird, sondern auch die große Dritte. Die tägliche Erfahrung auf meinem Tonmase, besonders, wenn alle acht einklängige

gige ins F gestimmte Saiten angeschlagen werden, zeigt, wie

das $\underline{c}$ $\frac{1}{3}$ die große Fünfte

das $\underline{a}$ $\frac{1}{5}$ die große Dritte deutlich sich hören lassen.

Also seze man zu vorigen drei Tönen	C	F	G
ihre große Dritten	e	a	h

Die Verhältniße von	f	a	c	sind
	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$;	
um doppelte Brüche zu vermeiden, werden diese mit der Zahl acht erhoben:				
	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{40}$	$\frac{1}{48}$;	
Die Verhältniße von	c	e	g	sind ebenfalls
	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	
das c muß die Zahl $\frac{1}{24}$ bekommen; weil seine Achte das c $\frac{1}{48}$ ist, und so werden diese drei Zahlen mit der Zahl 6 vervielfältigt:				

Die Verhältniße von $\frac{1}{24}$ g $\frac{1}{30}$ h $\frac{1}{36}$ d sind wieder $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$?

da das g, wie vorher,
$\frac{1}{36}$ sein soll: so müssen
auch die andere mit 9
vervielfältiget werden $\frac{1}{36}$ $\frac{1}{45}$ $\frac{1}{54}$; wenn leztes d zum d wird, und, in die Reihe zwischen dem c und e eingeschaltet stehet: so bekömmt es die Zahl $\frac{1}{27}$, und die Leiter ist fertig.

Warum sucht man aber, vermittels der Kunst, Töne zusammen zu sezen, da doch die harmonischen Antheile, das $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{11}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{13}$ $\frac{1}{14}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$ selbsten eine Reihe von Tonstufen bilden?

Es entsteht freilich eine natürliche Tonleiter, allein sie ist mit unserer künstlichen nicht einstimmig; unsere künstliche ist eine Combination von den drei fürnehmsten Tönen, keiner vergibt sich sein Recht, alle drei wollen die große Dritte und große Fünfte haben:

c muß sich zum f, wie das
g zum c;
a muß sich zum f, wie das
e zum c verhalten.

Die

Dieser Unterschied läßt sich noch deutlicher einsehen, wenn die Zahlen der natürlichen alle mit 3 vervielfältigt, den Zahlen der künstlichen an der Seite stehen.

	Saite	c	d	e	f	g	a	b	h	c
künstl.		$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{40}$		$\frac{1}{45}$	$\frac{1}{48}$
natürl.		$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{33}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{39}$	$\frac{1}{42}$	$\frac{1}{45}$	$\frac{1}{48}$

Hier äussert sich die Ursach, warum $\frac{1}{33}$ dem Waldhorne und Trompeten zu unserm $\frac{1}{32}$ zu hoch;
warum $\frac{1}{39}$ auf diesen Blasinstrumenten,
zu unserm $\frac{1}{40}$ zu tief ausfalle.

Auch das $\frac{1}{42}$ ist unserer künstlichen Tonleiter widersprechend; weil es nicht unter die nahe Verhältniße gehöret.

Die natürliche Tonleiter hat noch in anderen Fällen ihren ausgebreiteten Nuzen, sie reicht uns Stoff zum Nachsinnen, wenn von der Begleitung die Rede ist. Es ist eine Arbeit von Bedeutung, eine Tonfolge zu bestimmen, wo die natürliche Leiter in der oberen Stimme liegt. Wie sogar die drei fürnehmsten Haupttöne die Harmonie bestreiten können, habe ich in meiner Tonwissenschaft S. 14. §. 24. gezeigt; z. B.

c	d	e	f	g	a	b	h	c
$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{13}$	$\frac{1}{14}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{16}$
C	G	C	F	C	F	C	G	C

und

und hieraus erwiesen, daß die Unterhaltungssiebente auch aufwärts sich auflösen könne.

Es sollte fast scheinen, daß Hr. Rezensent das Buch gelesen habe; weil er so barbarisch dagegen gelästert, und doch weiß ich nicht, warum er bei meiner Auffoderung, zu der er ohne offenbarester Beschimpfung gewiß nicht schweigen dörfte, das citi te Hauptstück nicht zu Hand nehmen, diese von mir so deutlich angemerkte natürliche Tonleiter nicht durchgehen, noch weniger hievon den Grundstoff zu einer vierstimmigen Tonleiter entlehnen, und sich mit mir messen wollen.

Wie leicht ist doch schimpfen — wie schwer aber antworten?

Wie eine vierstimmige Leiter gesezt werden müsse.

In der künstlichen Tonleiter finden nur 7 Töne statt; in der natürlichen sind acht Töne, wie bewiesen worden. Läßt man diese acht Töne hinauf und herunter steigen: so entstehen 16 Harmonien. Die drei halben Töne am Ende geben Gelegenheit, daß, wenn eine Stimme herunter steigt, die andere hinaufsteigen könne; denn diese widrige Bewegung der künstlichen Tonleiter ist nicht harmonisch:

c d e f g a h c

c h a g f e d c

Welcher Mißlaut!

Die widrige Bewegung aber der natürlichen ist wohlklingend :

c h b a g f e d c

c d e f g a b h c

Die Hauptklänge hiezu sind schon in der Tonwissenschaft angezeigt. Nun kömmt es darauf an, die Mittelstimmen zu erfinden.

Dasselbige Gesang, das der sinkende Baß zum steigenden Diskant gesellet, erhält der sinkende Diskant, wenn der Baß steiget: also ist die zweite Mittelstimm nur als der Zurückgang von der ersten anzusehen.

Wenn die Mittelstimm auch eine Leiter haben soll: so muß sie sich eine Tonverbindung wählen, die fast durchgehends in ihrem Gesange herrschen kann; die Fünfte, die den Hauptklang bestimmet, deren Folge Eckel erwecket, ist hiezu gewiß unfähig. Man wähle die Dritte, diese darf so lang anhalten, als es der Hauptklang zuläßt, und die obigen Haupt-

klånge sollen lieber eine Aenderung leiden, als daß das vierstimmige Gesang verdorben werde.

Versuch einer Mittelstimm	e	f	g	a	b	c	c	d	e
zum Baß	C	D	E	F	G	A	B	H	C

Da hierin nicht jene halbe Töne, wie im Hauptgesange, vorkommen; so besteht diese Leiter nur aus 7 Tönen, und ein Ton muß wiederholt werden.

Wenn umgekehrt dieselbige Harmonie folgen soll: so darf neben der Harmonie vom harten G nicht die Harmonie vom harten F stehen, nach jenem Verbot §. 46. Tonsezk. S. 59.

Diese Mittelstimm kann auch von dem vierten wesentlichen Gesange vorgetragen werden.

Diskant	c	h	b	a	g	f	e	d	c
Mittelstimm	e	d	c	c	b	a	g	f	e

Hier wird uns das weitwendige Feld der Umwendungen eröfnet, und die vierstimmige Tonleiter ist fertig:

Diskant	c	d	e	f	g	a	b	h	c
erste Mittelst.	e	f	g	a	b	c	c	d	e
zweite Mittelst.	e	d	c	c	b	a	g	f	e
Baß	c	h	b	a	g	f	e	d	c

Um=

Umwendung.

Diskant	c	h	b	a	g	f	e	d	c
Alt	e	d	c	c	b	a	g	f	e
Tenor	e	f	g	a	b	c	c	d	e
Baß	c	d	e	f	g	a	b	h	c

Den Anhängern der blinden Vorurtheilen könnte vielleicht anstößig sein, daß der Baß die Secunde c nicht auflöse. Allein, die Uebelklänge lösen sich hier nach der Vorschrift des Schulbuches auf — Troz demjenigen, der ohne hinlängliche Gründe widerspricht.

Beim zweiten Saze kann nicht G Hauptklang sein; weil die Unterhaltungssiebente wohl sich hinaufzu, wie das b ins h auflösen, aber nicht aufwärts steigen kann, und dies würde sich bei der Siebente f zum G ereignen.

Diese vierstimmige Harmonie muß in einen Zirkel gesezt werden

1) weil man mit dem steigenden und sinkenden Diskant anfangen kann,

2) damit nur 16 Harmonien gesezt werden, da die lezte Harmonie wieder die erste sein kann.

Jezo ist auch noch übrig zu erörtern, was das erste Hauptstück die Tonkunst, gemäß der Ankündigung hiezu beitrage, und wie die Striche über und unter den Linien zu ersparen seien.

Im Baß-Schlüssel, der unentbehrlich ist, finden sich vier Töne von dieser Gattung das B, A, G, F.

Das B, A, G sind unfähig; weil der Diskant das Hauptgesang hierin nicht vortragen kann: b wär zu tief, a zu hoch, auch das g überschritte die Gränzen.

Sollte, nach Angab der Tonkunst, der Diskant in Violin-Schlüssel erscheinen: so wär das g für diese Stimm noch passend, aber wie könnten die Mittelstimmen die Leiter von der Dritte h vertragen.

Der Baß aus dem F, und der Diskant aus dem f (aber in Violinschlüssel) wären zur pünktlicher Befolgung der Aufgabe zureichend, auch der Alt in der Leiter der Dritte a. Sogar der Tenor könnte diese Leiter ertragen, besonders an den Orten, wie in Frankreich und unserer Gegend, da der Chorton etwas tief ist. Nur der einzige Anstand äussert sich wegen dem Tenorschlüssel, worin das a über dem Striche zu stehen kömmt. Die Tonkunst

hebt

hebt diesen Anstand §. 15. S. 7 und 8, da sie der Tenorstimm den Altschlüssel anweißt, und unsere Bedürfniße überhaupt nur auf drei Schlüssel einschränkt; im Altschlüssel aber ist für das a noch kein Strich nöthig — und siehe die Punkten sind erfüllt.

Welch unendlichen Nuzen eine solche Harmonien- und Leiterkenntniß bringe, wissen alle diejenige, die die erhabne Wendungen der Mittelstimmen, das Schmelzende in verschiedenen Gesängen lieben, und diese Kunst des reinen Sazes, des geläuterten wissenschaftlichen Sazes allen anderen niedrigen, pöbelhaften, geilen Musiken vorzuziehen im Stande sind.

Ein gebildetes Herz, ein richtiges Ohr, feine Fibern wollen nicht nur durch aufbrausende Stürme überrascht sein — zärtlich empfinden, im süssen Wahne getäuscht — aufnehmlich aller Vorstellungen, sanft dort- bald dahin gelenkt werden — mit bunten Mischungen der Farben — durch unvermerkte Pinselzüge — erhabne Schilderungen einsaugen, bis zur Ueberzeugung einsaugen, Täuschung für Gegenstand — Nachahmung für Natur ansehen — ist das Produkt, das von großen Geistern auf große Geister würkt.

Ein

Ein roher Zusammenklang von gefühllosen Instrumenten, wobei sich der bezechte Wüterich herumtummeln will — Musiker, die nur betäuben; Zuhörer die so lang gähnen, als nicht die türkische Trommel sie zur Aufmerksamkeit erwekt — Erstere entheiligen die Tonkunst, leztere mästen sich mit Unsauberkeit: Beide sind der Bemerkung unwürdig.

Nur, wo Gesang hervorleuchtet, dort ist der himmlische Wohnsiz des göttlichen Apollo, — dort, wo vereinte Gesänge Eintrachten stiften, — dort, wo Mannigfaltigkeit in besondern Gängen, edle Einheit im Ganzen herrscht — wo Harmonie glänzet und jede Melodie funkelt, thronen die Musen.

Dies soll also der Gegenstand aller Harmonienforscher sein, jede von den mitstreitenden Theilen durch eigene Schweifungen als Sönderlinge auszuzeichnen, im Ganzen aber die folgsamste Unterwürfigkeit dem Hauptklange huldigen und alles mit kräftiger Uebereinstimmung zum gemeinen Zwecke wirken zu lassen.

Erstummst du geisbeinigter Satir? — Niedriger Pasquillant! (einem verkappten Lästerer gehört kein anderer Nam) Ist die Geschichte der Tonleiter von zwei tausend Jahren her richtig? — Sind die

Grün-

Gründe der Verhältnißen zureichend meine künstliche und natürliche Tonleiter zu unterstüzen? — Ist die Entstehungsart einer, in vier wesentlichen Stimmen doppelt zurückgängigen neuen, unerhörten Tonleiter hinlänglich bewiesen? —

Ist gegenwärtige Entdeckung nicht der Fingerzeig zu unendlichen Phänomenen im Harmonienkreise? —

Aber was verliehr ich Worte — jezo kömmt es auf eine Antwort an — vorher durfte er nur schimpfen.

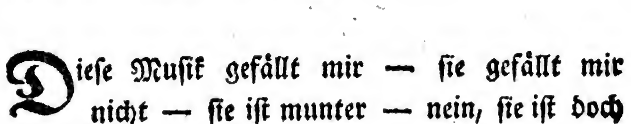
Vogler.

Thätige

Geschmaks-Bildung

für die

Beurtheiler der Tonstücken.



Diese Musik gefällt mir — sie gefällt mir nicht — sie ist munter — nein, sie ist doch etwas melancholisch — es ist ein Kirchengesang — mich deucht gar ein Janitscharen Marsch: dies waren bisher so unbestimmte Ausdrücke, daß es endlich scheinen muste, es wäre keine allgemeine Theorie für diesen Theil der schönen Künste möglich.

Indessen wurde eine Tonschule errichtet — was bedeutet diese? — Sollen vielleicht noch mehr musikalische Rechenmeister auf die Welt kommen, damit eine Abhandlung behaupte, die Quart sei eine Consonanz, und gleich darauf die folgende: nein sie ist eine Dissonanz — und so die Kramläden Makulaturpapier gewinnen.

Nicht wahr, der Mann hat in seinem Leben keine Oper gesehen, keinen Menuet gesezt, er kennt die Tasten vom Claviere kaum, wie Don Antonio Eximenos, der doch eine Reform von allen klassi-

 schen

schen Tonschriftstellern, wenn es noch einen gegeben hat, vornehmen wollte? Nicht wahr, er kann schwäzen, versteht lateinisch, vielleicht gar Griechisch, erzählet uns von dem Wunderding dem Helikon etwas, deutet paar Finsternissen auf dem Monochord an? — Er wird hoffentlich Leute antreffen, die ihm nicht widersprechen können; denn die Musensöhne, die sich so geschwind in die Höhe schwingen, und den Parnaß noch weit unter sich erblikken wollen, sind eben nicht unter jenen stoischen Schwiebögen oft spazieren gegangen. —

Nein! der öffentliche Tonlehrer hat komische Balleten und Trauermusiken, Operetten und Miserere gesezt, in Mannheim aufgeführt, und sich auf dem Flügel wie auf dem Pantalon und der Orgel selbsten hören lassen — er will (o eine laute Kezerei!) von allem, was im Tonreiche vorkömmt, bestimmte Ursachen angeben.

Das wär wohl etwas neues, was man in der Dichtkunst schon lang vergebens sucht, und allen schönen Künsten bisher mit vieler Dreistigkeit abgesprochen hat. Wenn er aber alle Schlupfwinkel selbst ausgekrochen — wenn er (mit einem Worte) die Dichtkunst und die Wissenschaft der Größe mit einem goldgewürkten Bande zusammen fesselt — dann dörfen wir uns von seiner Bemühung etwas

ver-

sprechen. Seine Schule entspricht wirklich schon seiner Ankündigung, ja sie übertrift alle Erwartung. Nie haben wir so viele junge Turnierhelden, wie jezo, im eigenen Panzer auftreten gesehen; die sich auf die Bühne stellen, und einem Berliner Rezensenten den Handschuh mit stolzem Ritterblicke zuwerfen.

Sollen hiebei aber die Liebhaber solche Zuschauer abgeben, wie der Maroccanische Gesandte in der französischen Comödie zu Paris. — Dann wär die Tonkunst keine Schwester von den anderen Musen, wenn sie nicht auch in einigen Grundsäzen mit ihnen überein käme — dann wär die Musik, die allein den Geschlechtsnamen vom Musenberge beibehalten, nicht Gefühl erwekend, wenn nicht diejenigen, die für die Dicht- und Malerkunst eingenommen sind, auch dadurch und vielleicht noch mächtiger könnten hingerissen werden.

Ob die Musik mehr Bestimmungen annehme, als irgend eine von den schönen Künsten — hievon sollte jemand entscheiden, der alle im gleichen Grade besäß, und noch dazu ins Reich der Möglichkeit einen mehr als menschlichen Blick zu werfen wüste: — bishieher hat wenigstens ein Adept von dieser Art noch nicht existiret.

Wenn ein deutscher gebohren würde, der mit dem Pinselschwung eines Mengs auch jene Cubos eines Leibniz verpaaren könnte — dann nähme vielleicht auch die Malerei eine mathematische Gestalt an. Dies ist also nur eine rohe Idee, die zu ihrer Zeit vielleicht noch reif werden kann.

So viel ist gewiß, daß alle Modificationen der Musik ihren Grund in der Natur haben; daß nichts willkührliches im Tonreiche sich vorfinde — und daß (wohl gemerkt) alle Schönheiten der Musik sich bestimmen, sich erklären lassen.

Man nehme diesen Sinn im eigentlichen Verstande, wie er muß genommen werden, nicht in einem schiefen.

Alle Schönheiten der Musik, jene, die schon da sind, lassen sich bestimmen und erklären; Grundregeln aber anzugeben, wodurch die individuelle Schönheiten schon zum voraus bestimmt wären, sind unmöglich:

1) weil die Schönheiten fast durchgehends durch die Aufnehmlichkeit des verschiedenen Geschmaks entstehen, daher in Deutschland, in Frankreich, in Engelland ein anderer Gusto herrscht als in Italien: die Natur aber und jene Regeln, die sich hierauf gründen, müssen unwankelbar sein;

2) weil

2) weil die Schönheiten in einer großen Combination auch nur einseitig sein können, insoweit die Schönheit mit der Verhältnißmäßigkeit in Vergleich kömmt

3) weil die Schönheiten in der Abwechslung ihren Ursprung haben, und um alle Schönheiten zu bestimmen die Grundregel alle mögliche Combinationen schon müßte voraussezen.

Das will so viel sagen: es lasse sich in der Oper vom vorigen Carnevale die Vorzüge bestimmen, warum jene Arie so allgemein gefallen habe, z. B. das Gesang, das sehr einfach gewesen, paar Halte, die darin vorgekommen, wobei der Sänger Gelegenheit gehabt, alle seine Zieraden auszukramen; der Contrast des fünften Tones G mit der Unterhaltungssiebente nach jener schwachen des weichen A, eben auch in jener harmonischen Austheilung der Stimmen; jene Schweifung des Gesanges in den Geigen; die Bewegung des Baß; die aushaltenden Waldhorne, wobei die Hoboen ganz kleine Solo hatten u. s. w. Hieraus folgt noch nicht, daß der Tonlehrer beim ersten Anblicke der Poesie, als ein ewiges Gesez bei Verlust der Ehre dem Schüler befehle, er müsse hiezu Waldhorne und Hoboen auf die vorgeschriebene Art sezen: so ge-

gefalle die Arie gewiß; eben so gewiß nicht, wenn er sie anderst verfasse.

Wir behaupten aber, dem ohngeschadet, daß man Hauptschönheiten lehren könne, z. B.

Ein jedes Gesang muß deutlich sein, sich ohne Verwirrung ausnehmen und leicht behalten lassen.

Die Begleitung leistet trefliche Dienste, wenn zwei Stimmen, wie die zweite Geige und Bratsche in Dritten mancheßmal aushalten, oder auch tänzelnde, springende Bewegung haben.

Bei aushaltenden Noten wird dieselbe Harmonie schwerfällig, die beim dreisten Anstossen aufmuntert. Im ersten Falle wird das Zeitmas allmählich langsamer, im zweiten aber immer geschwinder; im ersten auch matt und leis; im anderen Falle stärker und kraftvoller; ein scheinbarer Ungehorsam der untrügbaren Natur, der an den Orten, wo der Sinn der Worte, oder der Gegenstand des Ausdruks mit übereinkömmt, von bezaubernder Wirkung ist.

Die Waldhorne erzielen durch ihr angenehmes Mitheulen eine Vollständigkeit, besonders, wenn man nur die guten und geläufigen Töne anzubringen sucht und alle gefährliche wie das f, a, b sorgfältig vermeidet.

Die

Die Hoboen lieben die b; ihr Umfang von dikken runden Tönen, die weder wie die Gänse schnattern, was bei dem tiefen zutrift, noch zu spizig wegen des hohen Triebs ausfallen, sind jene von g zu g.

Die Flöten lieben die Kreuz, ihr Umfang von feinen Tönen, die nicht zu dumpfig ausfallen, und nicht mehr Luft als Ton geben, sind von c zu c; die höheren braucht man nur im großen Geräusche.

Wenn manchesmal die Fagotte in der Tiefe mitbrummen, und Dritten aushalten, doch so, daß sie nicht wohl unter das g sinken; wenn sie das Gesang, aber ein liebliches kein stürmisch aufbrausendes Gesang der Geigen um 8 Töne tiefer erheben, wie es von den Flöten um so viel höher geschieht, leisten die beste Wirkung. Nur selten ganz allein, oder zu tief dörfen sie gehen.

Die Trompeten und Pauken müssen wenig, aber mit Entscheidung sprechen.

In der Wahl des Tones, besonders, was die Geigen angeht, muß der Tonsezer sehr heitlich sein, und wenn ein Stück sich mit gleicher Wirkung in andere Töne höher oder tiefer versezen läßt — dann

ist der geschriebene Ton nicht der eigentliche gewesen — Wenn man um 5 Töne in dem nächst verwandten versezt: so kann der Affekt und die Schilderung manchesmal noch höher getrieben werden. Z. B. der Sopran singt eine Nachtarie im B und betrübte im weichen G, diese kann der Alt füglicher im Es und weichen C singen; weil das düstere und traurige hierin stärker wird; gelinder aber und matter wäre gegenwärtige Versezung ins F und weiche D; widersinnig ins D und weiche Cis.

Wenn die Singstimme schwach ist, oder mit buntem Vortrage sich auszeichnet: so darf die Begleitung nichts als mit Pausen untermengte leise Stöße, oder besser, fast unmerkbare Dupfer anbringen, ist sie aber stark und gar platt: so können kleine Kunstgewebe, Nachahmungen vorkommen, ja es ergibt sich ein offenes Feld, wo der Tonsezer einen besondern, eigenen Saz in der Instrumentalmusik unterm Gesange der Hauptstimme mit vieler Mannigfaltigkeit ausführen dörfe.

Soweit u. d. m. im allgemeinen; beim vorliegenden Grundtext muß ein praktischer Tonlehrer tausend gewisse Bestimmungen, deren Befolg der Theorie getreu entsprechen wird, vorzusagen wissen.

Dies

Dies war eine strengmusikalische Entdeckung verschiedener Geheimniße, kleiner Vortheile, die zu finden mancher viele Jahre vergebens strauchelte. Nun für die Liebhaber eine ästhetische Bemerkung.

Was Mannigfaltigkeit und Trokenheit, Einheit und Verwirrung sei, dies wird ein gebildetes Ohr leicht zu unterscheiden wissen.

Einheit und Mannigfaltigkeit müssen immer miteinander verbunden werden, und dieser Grundsaz bezieht sich eben sowohl auf die Noten als Töne.

Wenn ein Stück in einem Tone bleibt, gar keine Ausweichung einmischt: so verfällt diese Tonseinheit in eine ekelhafte Monotonie oder Eintönigkeit, die das Gehör beleidiget; harret es stets bei denselben Noten ohne aller anderen abwechselnden Bewegung; sind die Perioden stäts dieselbige von 2 zu 2, von 4 zu 4 Schläge, lauter abgestuzte Sinne, und dies ohne Angabe noch eines besondern Ausdruckes, vielleicht den tändelnden Worten einer Soubrette, oder den komischen Caricaturen des drolligten Paars Arlequin und Columbina zu gefallen — dann wird es Trokenheit — unerträgliche Trokenheit.

Hält aber das Stück in keinem Tone Stand; weichet es nicht nur ohne Unterlas von einem Ton zum anderen sondern auch in Töne aus, die nicht mehr im Bezuge stehen; und bald 3 Noten zu 2, bald vier zu 3 in verschiedenen Stimmen gegeneinander gesezt — bald geschwind, bald langsam — liegen die Perioden unrecht; fängt einer im halben oder gar dritten Viertel des Schlages an, und dies ohne Angabe eines besondern fast nicht möglichen Ausdruckes, eines veränderlichen Wahnsinns, eines chimärischen Traumes — dann artet diese Mannigfaltigkeit in Verwirrung aus.

So sind Mannigfaltigkeit und Tonseinheit von Verwirrung und Trokenheit entwikelt.

Hier zeigen sich die ersten Grundsäze, die die Rede- und Dichtkunst auch Malerei mit unserer Musik gemein haben.

Zu dieser Kenntniß tritt noch jene von der Ausführung mit bei. Auch Liebhaber merken, wenn ein Saz oft wiederkömmt, ob es eine blose Wiederholung ist, oder ob er in mehreren Tönen bei verschiedenen Stimmen wieder erscheint, ob ihm auch ähnliche Gänge — zur Fortsezung dienliche Gänge an der Seite stehen, ob alle aufbrausende und zarte Sinne hier in Verbindung miteinander

ander können gezogen werden, ob das Stück mit dieser Ausführung noch abwechselnd bleibe, ob es nicht zu lang oder gar zu kurz sei, ob die Rede wachse, daß es allmählig stärker werde, und im Schlusse alle vorherige entscheidende Punkte kurz gedrängt noch einmal, aber mit Nachdruke bündig äussere.

Und dann gehen wir zum Ausdruke und zur Schilderung über.

Eine Musik, die nur die Ohren küzelt, ist die geringste — es kann ein Menuet die Schönheit des menschlichen Körpers, des schlanken Wuchs, in galanten Wendungen des Tanzes zu zeigen viel beitragen — die Kriegsmusik, die nur betäubt, um den Angrif ohne kaltem Nachsinnen, gleichsam der Verwandten, Freunde, der zeitlichen Güter all, ja des eigenen Lebens vergessen — hizig zu wagen — auch diese Musik hat ihre Verdienste. — Aber — sprechende Musik, die Beherrscherin des Herzens, Richterin über Freud und Traurigkeit, die sich in die Höhe schwingt, ins Geistische erhebt — dies ist die Summe der Harmonie.

Unsere Töne auf dem Claviere und der Geige, können, der strengsten Mäßigung im Stimmen ohngeschadet, nie in eine solche Gleichheit gebracht werden, daß c wie cis klinge, und dies ist ein Vortheil,

den

den man bisher der Natur übelgenommen. Diesen Vortheil wegzuraumen, haben bisher viele unglückliche Zeitverderber tausend logarithmische Zahlen gesezt; die Natur war ihnen aber ungetreu und hielt bei ihren ächten Gesezen Stand.

Wenn die Töne einander gleich wären: so hätten wir, wie zwei Tonarten, so auch nur zwei Töne; da aber jeder Ton etwas eigenes hat, jenes C auf einer Orgel, die cornet gestimmt ist, die ich niemalen gesehen noch gehört, doch meinen Ohren deutlich saget, daß es nicht D ist, obschon der einzelne Ton wie D vom Chorton klingt, sondern C ist, weil die Wohlklänge die Verhältniß des C verrathen — da das C prächtiger als D, das E schärfer als das muntere D, das Es dunkler als das stille einsame F ist — welchen Vorschub hat nicht der Tonsezer, sobald er mit sich wegen der Tonart, und dem Tone einig geworden.

Um die Leidenschaften zu schildern, um die Verfassung des menschlichen Herzens auszudrüken ist die Harmonie vor sich allein schon eher zureichend; um aber alle nur eingebildete Ideen mit lebhaften Pinselzügen zu malen gehört noch mehr Mischung dazu.

Die

Die Tonarten theilen sich in zwei, in die harte, und in die weiche. Die harte, jene von der Natur begünstigte, wo die noch verhältnißmäßigen Laute ohne unser Zuthun sich beigesellen, ist kräftig, und stärker als die weiche, jene weibliche matte Tonart, die nur eine Combination der Kunst ist, und jene harmonische Unterstüzung des natürlichen Dreiklangs misset. Je mehr sie die Töne schärfen und hiedurch entscheiden will; desto trauriger, beklemmter, ängstlicher ist ihre Wirkung. Die harte aber, wenn sie Schlußfälle schmiedet, tönet blos Ueberzeugung daher, siegt ohne Widerstand, das Herz fühlt eine Bezauberung: diesem zu Folge vernehme man nur die weiche Tonart z. B. mit ihrem siebenten und vierten Tone, die erhöht sind, wie niederschlagend; man höre aber das harte C mit seinem fünften Tone dagegen; wie herzerhebend ist das Resultat?

Die Liebhaber brauchen nicht die Töne zu lernen, wir suchen sie nur an jene Empfindungen zu erinnern, die ohne dieser gründlichen Kenntniß hundertmal rege geworden, und noch alltäglich rege werwerden. Man soll sich nur angewöhnen, der Beurtheilung immer die Verhältnißmäßigkeit zum Grunde zu legen. Es darf auch jemand von einem schleppenden Zeitmase, von Menuet im $\frac{3}{4}$ Takt Liebhaber

haber sein, daraus folgt aber nicht, daß man eine solche Bewegung loben könne, wenn sie mit Worten verbunden ist, die nicht an den Carneval Antheil nehmen. So hört mancher gern die Hoboen, jener gern die Flöten, und der Ruf dieser Töne preßt bei solchen bethörten Anbethern schon lauten Beifall aus, ohne zu wissen, in wessen Dienste diese Nebendinge stehen, ob jezo das Gehör oder das Herz urtheilen solle. Dies ist im kurzen einer der grösten Fehler bei durchgängig musikliebenden Kunstrichtern; weil jeder seinen Geschmak als den Grund des Schönen ansieht.

Auch Sinfonien, Instrumentalstücke, die keinem gewissen pantomimischen Ausdruke, den Worten ohnehin, nicht untergeordnet sind, können bedeutend werden. Ihr Gang muß originell, ihr Schwung Adlerschwung sein — niedrige Herablassungen und pöbelhafter Zeitvertreib gehört da nicht hin. Ist auch ihre Sprache unbestimmt: so sind ihre Züge so einnehmend (es versteht sich von gut zeichnenden Meistern) so aufnehmlich aller Bildern, wie das weiche Wachs in den Händen eines Modlers. Solche instrumentalische Sinfonien, die allerhand Farbenmischungen auftragen, gleichen einer willkührlichen Landschaftsmalerei, die ohne Wissen des Erfinders einer gewissen Landschaft nahkom-

kommen kann, einer von freien Stüken entworfenen Skize eines alten Mannes, die mit einem ungesehenen Original vielleicht genau übereinkömmt. Ueberhaupt aber leisten solche Säze schon der eignen Bestimmung ein Genügen, wenn sie nur ein Ganzes vorstellen, wenn eine planmäßige Ordnung darin herrschet, wenn sie fliesende Reden sind, die nicht immer mit Hypotyposen angepropft sein müssen. Welcher Rezensent, besonders vom wollüstigen Publikum in Italien, und unsern geäften Kunstrichtern, sieht Gründe — hinlängliche Gründe ein — An manchen Orten hat ein malerischer Tonsezer schon gewonnen, wenn das Uhrbild nach dem Geschmake des Publikum gewählt worden. Schreibe man nur eine empfindsame Scene in Wälschland — da wird jedermann gähnen und auf einen tändelnden Rondo passen, hingegen bei uns wird eine solche weibische Galanterie nicht von dieser Wirkung sein. Es ist durchgehends mißlicher, eine Kirchen- als Opernmusik zu sezen — sei auch das Publikum empfindsam: so ist doch das profane, das sinnliche im allgemeinen von stärkerer Wirkung, als das Erhabene — der Körper sezt die Verrichtungen des Geistes, die Belustigungen der Seele unter ihr Verdienst, und die Nahrung des Schmeerbauches überwiegt. Ein thätiger Beweis, warum die grö-

grösten Geister des Jahrhundert, die Gott geweihten Opfer, die nur zwischen den geheiligten Schwiebögen düfteten, weniger bekannt und vielweniger berühmt sind, als jene, die auf der geilen Bühne dem eitlen Wahnwize eines vorübergehenden Zephirenhauches gehuldigt haben. Wo bleibt nun die richtige Bemühung, der ächte Vergleich, die wahre Verhältnißmäßigkeit, jedes mit eigenem Masstabe abzumessen? — Sind nicht tausend Nebenumständen, die papierne Häusergen für massive Gebäude verkaufen? So ungleich sind die Urtheile: so schief die hierüber gefaßte Meinungen, daß ein über Partheilichkeit erhabener Meister nur für Zeitvertreib sich lauter solche Rezensionen, wie die Feenmährgen erzählen lasse. Wo denkt jemal ein schlüpfriger Zuhörer an den Ausdruk, an die Philosophie des Ganzen, wer weis den ganzen Zusammenhang? Einst hörten die Deutschen singen, ohne zu verstehen: was! Man kleidete Frauenzimmer an, um auf dem Theater Concert zu geben; denn sie liessen die Zuschauer lang vergessen, daß sie im Opernhause wären. Jezo aber, da endlich die Deutschen nach und nach auch nationalisirt werden, metamorphosiren die Wälsche jene herrliche Opern des Metastas, ohne einigen Zusammenhang, willkührlich, am Anfang und Ende gestuzt, zu musikalische

Aka-

Akademien, der Sinn der Handlung fällt weg: man hört die Arie bell idol mio singen, ohne daß eine Seel auf dem Theater noch miterscheine; (wir verschweigen blos aus Bescheidenheit das Theater). Also, Ausdruk ist die Seele der Musik, wenn sie spricht, wenn sie entscheidet, rührt, das Herz erweicht und es sich zueignet — dann hat der Orpheus seinem Zwecke gemäß gehandelt. Wir könnten wohl, aus dem innersten Harmonienreiche noch bestimmtere Ursachen angeben, allein wir haben es mit Liebhabern zu thun, und verspahren solche individuelle Anmerkungen auf unsere Betrachtungen in der Monatschrift. Hier begnügen wir uns nur, eine allgemeine Theorie festzusezen, die auf die Praktik ihren wirksamsten Bezug hat, wie wir bishero vom Ausdruke der Leidenschaften schon gesprochen, und ferner vom Gemählde der Gegenständen erläuteren werden.

Wenn der Ausdruk der Leidenschaften auch stark ist: so nehmen wir Antheil an der Freude oder dem Leide des Schauspielers; ist aber das Gemählde richtig, werden die Bilder mit Tönen lebhaft geschildert: so sind wir nicht mehr unser. Die Gewalt der Harmonie erhebt uns in die Spähre, wir hören die Engel singen — wir singen mit — dort schimmert der Glanz des Allerhöchsten, wir sind

ganz verblendet, vom Glanze verblendet — nach Willkühr des mächtigen Harmoniker verblendet — will er es der allmögende Tonschöpfer: so fallen, rollen, rumpeln wir in den Abgrund, in die Tiefe der Tiefe — wir hören die Teufel heulen, mit Verzweiflung heulen, — das Ebentheuerliche — sind wir nicht vielleicht selbsten — es war nur eine Täuschung, eine hinreissende Täuschung, die uns die Kräften des Verstandes benahm, blos um mit dem fühlbaren Herzen, fühlbar zu denken, statt denken, zu fühlen — und was schaft noch mehr die Harmonie, die gewaltsame Mark und Bein durchdringende Harmonie? Ja nicht nur Töne, sondern auch Noten, nicht nur schmelzende Töne, sondern auch hin und her bewegte Noten, neue combinirte Geschöpfe stehen hier aus ihrem Nichts urplözlich zum Befehle da. Das Aug, das rieselnde Tropfen, stürmende Fluthen, aufthürmende Wellen vor sich sieht, wird zum lauterem Ohr, dem die Töne daher rollen, geschwinde Noten abprellen, und ganze Tonleitern hinauf und herunter lodern, die durchkreuzende Wasserwogen sind jezo, in der Mitte ineinanderwiegende Bewegungen, wo Töne der obern Stimme tiefer, und der untern Stimme höher werden, die wüthend sausenden Winde, sind jene

jene Instrumenten, die mit einer Verstärkung das Ohr durchschneiden — der gewaltige Donner verheert die ganze Atmosphäre, rasselt den ganzen Umfang durch, des feurigen Himmels: so tobt eine schrökende Tonreihe im Umkreise der rauschenden Stimme, durchknattert alle auch jämmerlich pfeifende Instrumenten. — Dies muß unser Augenmerk sein, wann wir beurtheilen wollen; streng zergliedernd müssen wir die Verrichtung aller einzeln Theilen übersehen, und daher auf die Wirkung des Ganzen schließen. Je combinirter die Ideen, je zusammengesezter die Schilderung, desto schwerer ist sie für den harmonischen Maler, desto schwerer für die Aufnehmlichkeit unsers Ohres. Das ist auch jener Vorzug, den uns Deutschen die Italiäner nicht streitig machen, worin sie weit unter uns erniedriget sind: die musikalische Malerei. Vielleicht hat unsere getreue Balletenmusik, weil wir doch im instrumentalischen Saze und Vortrage das äusserste unternommen, uns vom pantomimischen Ausdruk hieher zur sprechenden Musik noch handvester gemacht. Ist nicht vielleicht auch unsere Sprache, die weniger gesangmäßiges, weniger Monotonie in den Endungen, wie die Italiänische mit ihrem a, o, e verursacht, an dieser Karakteristik schuld?

Leute, die nicht von einem kochenden Genie erwärmet werden, kalte frostige Gehirne sind fast selten aufnehmlich dieser Zauberkraft. Sie lachen, wenn ein anderer getäuscht oder überrascht wird. Sie fühlen nicht mit, sind nicht gestimmt, mit den Schauspielern, mit dem Tonsezer zu empfinden. Sie betrachten diesen ästhetischen Zusammenhang, wie wir eine Chinesische Schrift gern sehen, deren bunte Mischung von Zeichnungen uns gefällt, deren Verstand uns ein Geheimniß ist; und so fällen jene Urtheile — o der schiefen Urtheile! Erreicht eine Schilderung den äussersten Grad der menschlichen Fähigkeit, dann steht solch ein Lappländer ungerührt da, macht komische Grimassen, verwundert sich über jene Geiger, die mit Kopf, Hand und Arm beschäftigt sind, lächelt jenen Contrabaß an, der in der Hände eines geschickten Spielers mit Kräften und Vortheilen herumgetummelt wird — was denkt er? — Vielleicht glaubt er, sie seien von Sinnen gekommen. Dies sind auch im moralischen Sinne elende Karaktere, die nicht fühlen, keine Menschenliebe besizen, an Nichts Antheil nehmen, und der menschlichen Gesellschaft als faule modernde Glieder zu Last fallen.

Die

Die Enthusiasten jene schwärmerische Brennspiegel, die von paar Sonnenstäubger kaum erhizet, ganze Palläste der Großen in helle Flammen sezen, sind weniger, als die unempfindlichen Gemüther, fähig, ein gegründetes Urtheil zu fällen. Sie sind zu aufnehmlich der geringsten Schönheit, das strenge Nachsinnen fehlt ihnen — ungedultig, nur einen Augenblick die auffallenden Töne mit ihrem Gegenstande in kalten Vergleich zu ziehen, verschwenden sie ihren lauten Beifall, und laufen Gefahr, dasjenige noch in die Acht erklären zu müssen, was sie für eine göldene Bulle schon ausgeschrien haben. Eine hüpfende Bewegung der Geigen, die mit dem Niken des Arlequins ziemlich übereinkömmt, wenn schon die zum Grunde liegenden Worte vom büssenden David entnommen sind — paar Donnerschläge von den Kriegsinstrumenten, die die Kirche erschüttern, wenn schon der Priester voller Andacht Gott um Barmherzigkeit im Kyrie anfleht — sind zureichend, daß dem Enthusiast das Blut in gichterische Wallung gerathe, und der Mund, wie eines Besessenen, Dinge daher geeifert, was er selbst in frostiger Betrachtung für die Sprache der himmelstürmenden Riesen halten würde. Er überlegt nicht, daß jene Bewegung zwar im komischen Bal-

lete trefliche Diensten leisten könne, hier aber unrecht angebracht sei; daß dieses Schrökgetöß beim erzürnten Jupiter in der Oper besser stünde, daß aber der Zuhörer beim Miserere in ganz anderer Verfassung sich befinde; daß beim Kyrie der Pracht, nicht aber der Zorn Gottes dem Ausdruke zum Gegenstande diene. Dies ist die wahre Beurtheilungskraft, die Orte von Orten, Leidenschaften von Leidenschaften söndert — immer die Spur der Karakteristik genau befolgt, und von allen Kleinigkeiten untäuschbar bleibt. Solche unrichtige Köpfe, solche mit Tändeleien fangbare Geistergen, gleichen den gekleideten Affen, die mit Heldenthaten sich bis zur äussersten Verwunderung auszeichnen werden, nur werfe man keine Nüsse auf den Boden; denn der General wird wieder Aff, und der Commandant wird Nüsse aufbeissen.

Auf diese Art aber könnte gar eine Musik, die schon schön war, wieder häßlich werden? — Das geschieht sehr oft.

Wie ist es, wenn ein unverständiger, der ein Bild mit einer goldenen Rame, halb mit Berlinerblau, halb mit Wienerroth übertüngt, erblikt — wenn er überrascht, voll Verwunderung in die größten Lobsprüche ausbricht? — Dann kömmt der Kenner,

ner, mit langsamen Schritten nähert er sich: ei, ei, hier ist keine Mischung der Farben, dies heißt nicht gemalt, sondern grundirt — es findt sich keine künstliche Zeichnung vor, wären es nur nicht lauter Mißgeburten, alle Figuren — sieh, hier ist der Arm zu kurz, dort der Fuß zu lang — welch eine kollosäische Figur ist jene, die gar nicht zu den anderen paßt — wo bleibt der Affekt — Schade, daß das eine Schilderung von einem Vorgange aus der Erlösungsgeschichte ist, man könnte herrliche Parodien anbringen, u. s. w. Was wird unser Enthusiast sagen — nicht wahr, es wird ihm dafür ekeln, eben als einem Betrunkenen vor dem herausgebrochenen Wein, den er doch so begierig hineingesoffen hatte.

Eben so ist es in der Musik. Manchesmal fällt einem Kunstrichter diese oder jene Bewegung auf, er lobt das Stük wegen einer sehr zufälligen Schönheit, die mit dem Ganzen in demselbigen Bezuge steht, wie die göldene Rame mit dem Bild. Er merkt nicht, daß keine Ordnung obwalte, keine ächte Schilderung, nicht die mindeste wahre Nachahmung der Natur sich vorfinde: daß das Gesang an sich zwar noch erträglich sei, aber der Harmoniensaz — jenes Wirrwarr von begleitenden Stimmen — der unbedeutende Baß — jene unrichtige

Tonfolge — o der Ausweichungen, da die Töne wie vom ab- und zunehmenden Sturme eines scorbuttischen Geblütes wütig herumgebeutelt werden — ach die monotonischen Schlußfälle, die das arme Ohr ärger als die bittersten Brechpulver kuranzen! — was sagt nun der Herr Tonrichter — er erröthet!

Es will also viel sagen — urtheilen. Soll man dann selbst im Stande sein, erst Meisterstüke zu sezen, eh man anfange zu urtheilen? — All unsere Betrachtungen in den monatlichen Lieferungen zielen blos dahin ab, um auch den Liebhabern einen richtigen Geschmak zu bilden, um ihnen das wahre Standort, den eigenen Gesichtspunkt zu zeigen, wie man ein Tonstük mit Feinheit beurtheilen solle. Wir verbinden das Aesthetische, mit der Psychologie der Musik, und bringen die Harmonienkenntniß mit der Fühlbarkeit des menschlichen Herzens in die strengste Eintracht. Ein jeder Tonliebhaber wird zu einigen Gründen wenigstens gestimmt sein, und die Rezension vielleicht auf einer uns unvorgesehenen Seite brauchbar werden.

Daß man, von allem in einer vorliegenden Musik, bestimmte Ursachen angeben könne, ist unsere Monatschrift der thätigste Beweis; nicht nur jene Tonstüke, die unser Meister oder wir nach seiner Rich-

Richtung verfasset haben, sondern auch alle andere von verschiedenen in Süd und Nord vertheilten Meistern gesezte Musiken werden bis aufs innerste Mark zergliedert.

Daß man auch Hauptschönheiten einem Schüler im allgemeinen schon beibringen könne, ist oben ein Beispiel von lauter gewissen Vortheilen vorgekommen. Daß man aber alle mögliche Schönheiten schon voraus, aufgethürmt, könne, wie in einer endlichen unüberschreitlichen Zahle, vorlegen; dies ist unmöglich; und allen Philosophen, die Combinationen, ihre Reihe und Fortschreitung kennen, längst handgreiflich gewesen.

Je einfacher, mit dem Gegenstande harmonirender, auf die edle Simplicität der nakenden Natur bezugvoller eine Sache im Felde der schönen Künsten ist, desto allgemeiner, desto dauerhafter ist der Beifall. Welche Nation, welches Zeitalter wird die Medicäische Venus aufhören, für ein Meisterstük zu halten? Auch wir haben in der Musik gleiche Beispiele aufzuweisen. Ein Stabat mater, der geistliche Hymnus, die Operett la serva padrona, zwei glükliche Geburten eines unsterblichen Pergolese bleiben immer dieselbigen. Es war ein günstiges Geschik für ihn, daß er der erste war, der beide sezte; allen Nachfolgern ist der essentiellste Saft schon

weggenommen, und, wenn auch ein großes Genie noch gebohren würde, das mit den Flügeln der Kunst bewafnet, in die Höhe weit ober Pergolese sich schwünge, von seinen Gesängen nicht das mindeste wüste, frei vor sich eine Melodie schüf: so würde doch dasjenige, was in späteren Jahren originell gezeugt worden, unterliegen; nur deswegen, weil die Bearbeitung desselbigen Stoffs, insofern sie sich der Natur nähert, in vielen einander gleichkommen muß. Pergolese hat auch sehr viel, aus blossem Antrieb der Natur gesezt, und hiemit gewonnen; sein rohes Genie aber viel gewagt, und dabei den ächten Punkt der Wahrscheinlichkeit im Stabat mater elendig verfehlt; wie es unsere Rezension deutlich zeigt: das ist eine Antwort auf jenen flatterhaften Saz, daß bloses Genie, Regellos, große Meisterstücke zeugen könne, und die Kunst den Schwung hämme. Die Operett la serva padrona hat gleichen Werth in Ansehung der verhältnißmäßigen Bearbeitung, allein ungleiches Glück. Unsere Ohren sind jezo schon viel heiklicher geworden. Es gibt freilich die Befolgung, ja das Dasein der nakenden Natur in unsern Werken der Bühne den Ton, allein die Kleidungmode wechselt alle Jahre, und deswegen hält sich jezo selbsten eine Opernarie kaum zwei Carneval. Das Flitterhafte

ver-

verfliegt in einem Jahre, und, was vorigen Winter angebeten wurd, erwecket jezo Eckel. Nur ein gauklichter Hutschnitt, eine neue Façon, die fliegenden Bänder und Federn an die Hauben anderst zu stecken, empfiehlt jezo. So kann ein Kapellmeister bei jeder neuen Aufführung, wenn er die Tonstücke weniger Jahrhunderten genau kennt, auch von seinem Werke den Beifall ausrechnen, wie lang er andauren werde. Ein paradoxer aber wahrer Saz. Hören wir nur jene uhralten Miserere von Allegri und Baji päpstlichen Sängern, die alle Jahre in der Charwoche zu Rom mit grösstem Beifalle noch aufgeführt werden; jenes Improperium vor Palæstrina einem Kapellmeister zu St. Peter vor 200 Jahren; jene 50 italiänische Psalmen Davids von Marcello einem venetianischen Patrizio in Musik gesezt; jene vierstimmige Gesänge beim heiligen Grabe von Valotti Kapellmeister zu St. Anton in Padua; jenes 16 stimmige Dixit Dominus von vier Chören Singstimmen von Pittoni, das alle Jahr von beinah 100 Sängern an St. Peters Tage in selbiger Hauptkirche vorgetragen wird, wozu blos eine verhältnißmäßige Unterstüzung von Orgeln und Bässen beitritt. Diese veralten nicht; zergliedere man sie — hier spricht die ungeschmünkte, unbekleidete Natur — diese hält an, diese wird immer das nach 100 Jahren

ren sein, was sie vor zweihundert schon war. Warum wollen die heutigen Kapellmeister nicht mehr ohne Instrumenten Kirchenmusik sezen, warum führen bei ihnen nur die laufende Geigen die Sprache, welcher Vorzug wird den Blasinstrumenten eingeräumt, daß sie sprechen, und die Singstimmen Jaherrn sind? Wer verlegt sich mehr auf ein Quardett von vier Singstimmen, da doch ein so wesentliche Harmonie jedem Zeitalter und allen Nationen ohne Unterschied zur Bewunderung fortharret. Wenn ein Kapellmeister von solcher Stärke dem tändelnden Geschmacke nachgiebig, wenn er von seiner Größe sich herablassend, Vergleiche, Zergliederungen anstellen, und etwas galant sein wollte — dann wär möglich, auch einen Versuch zu wagen, ob nicht eine solche Oper in Wälschland, Frankreich und Engelland eben diese Wirkung thun müste wie in Deutschland, ob nicht wenigstens jene empfindsame Herzen, deren Geschmak geläutert ist, die zur Aufnehmlichkeit einer wahren dauerhaften Schönheit gestimmt sind, immer mit demselbigen, ja mit anwachsenden Vergnügen dasselbige mehrere Jahre hindurch, und in den entferntesten Ländern ein solches Produkt würden anhören.

Wir wollen hier weder eine theoretische Kenntniß von dem Begriffe Geschmak noch vom Begriffe

se Schönheit sezen; wir versprachen eine thätige Bildung für die Beurtheiler, und suchten die Allgemeinheit eines bei verschiedenen Zeitaltern und bei verschiedenen Nationen gefälligen Werks, eben so, als eines möglichen dauerhaften Sistems, mit der Freiheit eines große Combinationen sezenden Genies zu verbinden; um eben so wohl einem barbarischen Unglauben, der ein wildes Ohngefähr annimmt, als einem piguottischen Aberglauben, der Regeln mit Regeln häufet, einen billigen Einhalt zu thun. Es ist leider noch zu unbestimmt, welche Regeln aus der Natur hergeleitet, von der Erfahrung abgezogen, und mit dem physikalischen Effekt in der Aufführung harmoniren. Es klingt freilich ein wenig ruhmredig, wenn wir unser Schulbuch und die hieraus abstammenden Betrachtungen unserer Tonschule den Tonliebhabern anempfehlen wollen. Allein, wer sieht nicht ein, daß wir Deutsche in einem vom Stolze verblendeten süssen Wahne dahin geschlummert haben — schnaubend nach dem Beifall unserer Landesleuten, bauten wir einen eigenen Parnassus — unbekümmert, ob noch auch bei den wollüstigen Schwelgern nicht die Heiligthümer und die Altäre des göldenen Jahrhunderts begraben liegen, wandelten wir getröst unsers Wegs fort — eben, als wenn Deutschland, und Welt eins wär.

Des-

Oefnet also ein wenig die Augen, schaut euch um die citirten Uhrbilder um! — Liebe Landsleute, besehet euch im Spiegel, ob auch ihr dergleichen Meister oder Produkten zählet — Reiset nach Italien — aber nicht — um die neue Moden wie die Krämer von der Messe, jene Verkappungen der verjüngten Helden heraus mitzubringen — sondern sucht die Alterthümer, stellt Vergleiche an, wie in unsrer 5. 6. 7ten Lieferung der Monatschrift mit zweien Arien über dieselbigen Worte geschehen. Nicht nur die Eigenliebe, die Befolgung des Privatsinns, der blos was ihm dünkt, für gut ansieht, sondern auch die einseitige Beschauung großer combinirter Werken leitet von dem wahren Pfade ab, und verführt zu Thorheiten.

Wie oft erhält ein gemeines Gesang, das dem pöbelhaften Gassenliede gleichet, den Preis, wenn das Ganze mit unendlichen Abscheulichkeiten angefüllt ist? Unterscheidet man wohl das Verwirrte vom Gelehrten, das Erhabne vom Niedrigen, das Einfache vom Trockenen. Hasse, der einzige Deutsche, der den italiänischen Opernschreibern, den Lorber muthig vom Haupte gerissen, der, als Telemann ein verdienstvoller Kapellmeister in Hamburg, und der große Organist Händel sich auszeichneten, immer mit den Wälschen sich herumschlug,

schlug, und nur zu siegen gewohnt war, dem ein feuriger Gluck, ein melodischer Misliwetcek, ein beliebter Naumann, ein galanter Schuster gefolgt sind; dieser Hasse gab unserm Meister, dessen Kirchensaz er mit Vergnügen angehöret, eine unvergeßliche Regel: che la Musica sia chiara non confusa, ma sublime e non popolare. Dies ist auch der einzige, der in Wälschland den braven vaterländischen Namen trug, als ein sanfter Graun in Berlin sich hervorthat. Wer muste nicht gerührt werden, wenn man die zwei Alten, einen 80 jährigen Vallotti in Padua und einen 75 jährigen Hasse einander gefühlvoll umarmen sah, da Hasse nur immer Kirchenmusik von Vallotti hören, und Vallotti nur Hassens Opernmusik wollte aufgeführt wissen — welche zärtliche Harmonie zwischen solchen musikalischen Ascèten, gleich als wie zwischen einem General und Admiral, die in den Hauptgrundsäzen der Kriegskunst miteinander übereinkommen, nur, daß jeder sein eigenes Feld hat. Dörften wir doch auch einmal einen Deutschen an jene Stelle sezen!

Sobald unsere deutsche Bemühungen im Tonreiche mehr Richtung erhalten; sobald auch die Beurtheiler, die, vielleicht durch das Lob oder gar thätige Belohnung, den aufkeimenden Harmoniker aufzumuntern im Stande sind, einen geläuterten

terten Geschmack erhalten — dann können wir auch auf große Produkten rechnen.

Wie ein unbändiger Waldstrom, so riß bisher jenes rasende Vorurtheil die getäuschten Zöglinge mit fort, das Gelehrte in der Musik zu suchen.

Das Gelehrte besteht in mannigfaltigen Combinationen, im künstlichen Gewebe, in naifen Wendungen, in betrügerischen Ausflüchten, wodurch das Gehör in städter und gleicher Aufmerksamkeit erhalten wird. Was verstunden aber bisher die Deutschen unter dem Worte: gelehrt? Nicht wahr, eine unsinnige Abweichung vom natürlichen, verzerrte Uebergänge, mit Haaren beigezogene Ausdrücke — Schilderungen, die von einem äussersten Grade des Tragischen gleichsam in die Komik überschnappten — die fortrollten und dem betäubten Zuhörer nicht das mindeste frohe Andenken einer einzigen sprechenden Melodie zurückliesen, so, daß man das traurige Sprichwort hier benuzen könnte: transit memoria cum sonitu.

Dies sind die Früchten eines allgemein verdorbenen Geschmaks, daß man sich muthwillig Afterziele vorstecke, und hiedurch die arme Natur mißhandle, ihre Vortheile wider sie anwende, und

mit

mit täglichem Sinnen und Trachten nur sich be- strebe, weniger als Nichts zu thun.

Deutsche! Wir sind nicht mehr jene barbari- sche Völker. Die schöne Künsten blühen unter uns stündlich mehr und mehr. Unsere Sprache wird harmonischer. Selbst Hasse hatte in seiner Jugend deutsche Worte bearbeitet, da er aber die wälsche Sprache zu verkosten anfieng, verlies er, nach eigener Aussage, die unsrige. Er glaubte, es sei gar nicht möglich, daß sie in sprechende Melodien eingekleidet würde, und unser Mannheimer Tonlehrer muste in Italien manchesmal, vom allgemeinen Bitten über- wunden, in großen und glänzenden Gesellschaf- ten von seiner Composition eine deutsche Arie ab- singen: sie stuzten ausserordentlich; weil sie, be- sonders etwas singendes, von unserer Mutter- sprache nie vermuthet hätten.

Es fehlt nun an theoretischen Kennern, die die Praktik mit verbinden. Wollten nur die Un- glaubigen einmal sich durch thätige Beweise über- zeugen lassen, daß das geringste Gassenliedgen sei- ne sichere Bestimmung aus den tiefsten unumstöß- lichen mathematischen Gründen annehme. Daß im Reiche der Möglichkeit, zwischen dem Großen

 und

und Kleinen, zwischen den äussersten Gränzen des nur möglichen Contrastes eine ungeheuere Anzahl von allmählig vermittelnden Stufen hergehe; daß die Kette der Geschöpfe zu einander, der Bezug der Produkten auf ihre Uhrquelle, eine pure lautere Harmonie ist, wie jene der zwei wohltönenden Klängen, die ungebethen, sobald ein einziger Grundton angeschlagen wird, in den nächsten verhältnißmäßigen Wurzelzahlen sich deutlich hören lassen, oder, wie jener Grundton, der zu zwei gegebenen harmonischen Antheilen in der Luft sich beigesellet. (il terzo suono.)

Fassen wir also den richtigen Schluß,

daß 1) der Grund der Harmonie, der Wohl- und Uebelklängen, wie sie jezo vorgetragen werden, in der Natur sein unmittelbares Dasein habe, wie zwei mal zwei vier ausmachen,

daß 2) alle Regeln die hieraus richtig gefolgert werden, der ungetäuschten Empfindung eines rohen Ohres entsprechen müssen,

daß 3) von erfahrnen Tonlehrern auch Regeln für die Ordnung, Verhältnißmäßigkeit,

Re-

Relation, Bezug, u. d. m., der Praktik zum gewissesten Vortheile, können gegeben werden.

daß 4) ein erfinderisches Genie immer Freiheit habe, vermittels neuer Versezungen, dem Veränderung liebenden Gehöre zu schmeicheln,

daß 5) noch von geprüften und beliebten Tonstücken sich praktische Vortheile zum Nuzen der Tonschüler abziehen lassen, die in veränderter Anwendung wieder neue Geschöpfe werden können, und

daß 6) bei Beurtheilung oder gar richterlichen Untersuchung eines Tonstückes, nicht ein Privateigensinn entscheiden, nicht eine einseitige Schönheit empfehlen könne, sondern das Ganze von allen seinen Theilen, und alle Theile vom Ganzen die Bestimmung erhalten müssen.

Man seze sich nun in den Akademiensale und höre aufmerksam einem Stück zu — man vernehme auch die Zergliederung, wie in unserer Monatschrift, darüber — ob das Ganze, das Tonstük als Rede ordentlich geschrieben, ob die

Karakteristik der Leidenschaften zum Herzen spreche, und die Gemählden-Schilderung die Phantasie erobere — dann wird der Tonsezer neue Bahne im geistichen Schwunge, wie in der Milchstraße, beflügelt durchsezen — dann wird der Liebhaber — der Mitarbeiter — der bei der Aufführung getreue Gespahn des Dichters, die Natur belauschen, ihre Spuhren verfolgen, mit dem musikalischen Dekorateur, zauberische Reisen vornehmen — dann erst den süssen Nektarwein verkosten, den der glückliche Harmoniker selbst gepflanzt — Deutsche! frohe Deutsche — welche Umbildung? —



Zergliederung
der
Ouverture
zur
Tragödie: Hamlet.



Et tu fili mi Brute? — sagte einst der blutende Cäsar zum niederträchtigen Brutus, als unter zwanzig Stiche seiner Feinden auch mit jenem Schwerde er verwundet wurde, das er grosmüthigst ihm an die Seite gesteckt hatte.

Auch du mein Sohn Brutus?

Noch funkeln keine blanke Schwerder gegen unsern Tonlehrer; aber Stiche — Stiche, die das Herz verwunden müsten, wenn ihm nicht schon eine zähe Haut der Unempfindlichkeit gewachsen wäre. — Stiche sind es, die mehr schmerzen, als jene Nadeln der Gemahlin des Antonius an dem fühllosen Haupte des ermordeten Cicero — Stiche, die von dem eigenen Stahl unsers Meisters herrühren, die in seiner Werkstatt gewezet wor-

den — diese hönischen Stiche pressen dem musikalischen Diktator dieselbigen Worte aus: auch du mein Sohn Brutus?

Undank gewohnt — mit Beleidigungen überschüttet, von eben denselbigen Personen, die all ihre Wissenschaft ihm zu verdanken haben, die mehrere Jahre in allen Bedürfnissen von ihme entschädigt worden, von eben denselbigen verachtet — fährt er immer fort, ohne Eigennuz jeden zu lehren, zu weisen, der nur zu ihm kömmt.

Noch nie ist es ihm eingefallen, sich zu vertheidigen.

Dort schwärmt ein musikalischer Stuzer, ließt alle Kenntniße zusammen, die er unserm Meister abgeborgt hat, schmiert ein Wirrwarr von Rezensionen, giebt ihm die Ueberschrift: Etwas von und über Musik, und, da er sich Sünde fürchtete, grad sein Muster anzupacken, bringt er doch in einer Wendung soviel bei, als wenn jener blos Theoretiker wäre.

Hier in Mannheim selbsten (jener wohlmeinender Weisung eines Freiherrn v. Gemmingen in den Rheinischen Beiträgen, wie man die patriotischen Werke beurtheilen solle, ohngeschadet) tritt der

Mann-

Mannheimer Dramaturgist auf, bringt aus unserm Gesezbuche eingebildete Canones hervor, und will die Vogler'ischen Zwischenspiele, die zur Tragödie: Hamlet besonders gesezt werden, öffentlich verlachen.

Hier sind seine eigene Ausdrücke:

> Zwischen den Aufzügen war auf dem Komödienzettel, dem Stück angemessene Musik versprochen worden. Vermuthlich hat man sich bei Auflegung der Noten vergriffen; es waren lauter Umkehrungen von Akkorden, die meinen Ohren sehr tragisch-komisch vorkamen, und die man im Grunde zu keinem Stück brauchen kann.

Wir wissen wohl, woher er seine Umkehrungen von Akkorden geholet. Er hat sich aber auch in der kuhrpfälzischen Tonschule verlesen — denn es heißt Umwendung, und in sofern man das Sistema Reductionis, lo Sistema dei Rivolti erklärt, findet sich keine Umkehrung vor, bis man erst zwischen Harmonia successiva, & simultanea der nachfolgenden und gleichertönenden Zusammenstimmung einen Unterschied festsezet; dort entstehet die Benennung Umkehrung, die sich gegen der nachfol-

 genden

genden Harmonie verhält wie die Umwendung gegen der gleichertönenden z. B.

	5		6		6
	3		3		4
Hauptklang	C	Umwendung	E	oder	G
Schlußfall	G C	Umkehrung	C		G

Und wie kömmt Hr. Dramaturgist zu einem so zweideutigen Ausdrucke: zwischen den Aufzügen. War die Ouverture nichts nuz: so muste dieses nothwendiger Weise vorausgesezt sein; war sie aber gut: so ist es ungerecht, Zwischenspiele tadeln, wenn man im Stande ist, zu beweisen, daß das erste Zwischenspiel aus der Ouverture gezogen worden.

Man muß ein gutes Gesicht haben, wie unser Copist, und Gehör, wie ein praktischer Musikverständiger, wenn man sich mit Dreistigkeit an Leute wagen will, die weiter bekannt, und unter ganz anderer Rubrik bekannt sind, als sich der Hr. Dramaturgist vorstellt.

Ein anderer Dramaturgist, als der Mannheimer, Hr. Leßing war es, der selbst im Hause unsers öffentlichen Lehrers einer Vorlesung und kritischen Stunde über die Umwendungen beigewohnt, und ein sehr verschiedenes Urtheil gefällt hat.

Wenn

Wenn Sie wüsten, Hr. Dramaturgist (lesen Sie nur in unsrer Monatschrift von der Bewegung nach) wenn Sie doch wüsten, daß die Komik sich vom tragischen nicht sowohl durch die Harmonie, als durch die Bewegung auszeichne; daß ein tänzelnder Gang des Baßes, abgestoßene kleine Nötgen der oberen Stimmen, zu den Stellungen des Arlequins immer noch passen, und sollte es auch die traurigste Harmonie der verminderten Siebente des siebenten Tones in der weichen Leiter sein; daß dieselbige Harmonie kann tragisch werden, sobald man statt Achteln lauter ganze Noten sezt: wie kommen Sie dann auf jenen chimärischen Einfall, daß Sie das tragisch-komische in einer Harmonie entdecken mögen, oder daß durch die Umkehrung, oder, wie Sie sagen wollten, durch die Umwendung, ein Akkord erst tragisch-komisch werden könnte?

Glauben Sie nur Hr. Dramaturgist, daß diese Ouverture schon lang zur gegenwärtigen Lieferung bestimmt gewesen, und daß im geringsten weder folgende Erklärung, nicht einmal bisherige vermeintliche Antwort wegen Ihnen, sondern nur unsern Tonliebhabern zum Nuzen geschrieben sei. Besorgen Sie auch keinen Ausfall von uns; denn wir sezen Gründe, keine Schimpfworte.

Weil aber jeder Stümper, auch der elendeste Rabulist in der Musik von der allgemein grassirenden Schwindel- und Tadelsucht angefallen wird, nur solche Leute, wie unser Meister ist, zu beurtheilen; und hierin eben seine Ehre sucht, wenn der Verfasser sich nicht zur Antwort herabläßt, ja — weil sie sich und das Publikum noch ferner täuschen möchten, als sei ein solcher Mann durch ihre flatterhafte Scheingründe (vielleicht nur Schwäzereien) überwiesen: so haben wir selbsten unsern Meister gebethen, alle Rezensenten wie den Berliner, vor der ganzen Welt durch bündige aus dem innersten Verhältniße des Gegenstandes gefolgerte Beweise und zulezt mit einer Aufgabe abzufertigen. Dies wird auch der einzige Weg sein, der allgemein drohenden Sündfluth von lauter Maculaturpapier einen gütlichen Einhalt zu thun.

Wenden wir uns nun zu unsrer Ouverture, die (allen Schmetterlingen zum Troz) in zwei Tagen ganz fertig war, wie es die Schauspieler und vielleicht der Hr. Dramaturgist sehr gut wissen. Dies trägt zwar zur Schönheit eines Stücks nichts bei, wohl aber zum Beweis, daß, wenn man mit wissenschaftlichen Gründen zu Werk gehet, geschwinder, als sonsten nur durch blinde Praktik, ein Meisterstück könne gezeuget werden.

In

In der Tragödie: Hamlet sind eigentlich vier Hauptvorgänge ausgezeichnet:

1) die empfindsame Traurigkeit des Hamlet wegen dem Verlust seines Vaters,
2) die schröckliche Erscheinung des Geistes,
3) die durch die geheime Erzählung angefeuerte Wuth des Hamlet,
4) der verstellte Wahnsinn.

Eine Ouverture, wenn sie das wahre Vorspiel zum folgenden sein soll, muß diese vier Vorgänge schildern.

Sie darf nicht munter und prächtig anfangen, sonst schilderte sie die blutschänderische Hochzeit eines Bösewichts, der seinen Bruder ermordet, um dessen Gemahlin habhaft zu werden — eine That, die im ganzen Stücke dem Zuschauer ein ståter Greul, und, um ihn zu befriedigen, gerochen sein muß.

Eben so wenig soll sie traurig daher kriechen; denn Hamlet ist ein königlicher Prinz von Dännemark, sonst glaubte man, es folge die Oper Issipile, worin, unter allen Opern von Metastas, die meiste Frauenzimmer sind.

Nicht Trompeten und Pauken, als wenn sie zur Gesundheit des wollüstigen Königs bliesen, gehören

hören hiezu, vielmehr düstere Fagotte, schwarz heulende Waldhorne, weinerische Hoboen, und Luft durchwimmernde Flöten müssen hiebei zur Karakteristik viel beitragen.

Soll die Ouverture vielleicht mit dem fürchterlichen Gespräche des Geistes ihre Schilderung anfangen? Das wäre eben, als wenn der Prediger mit einem Fluch oder mit einem Schaar Teufeln seine Anrede eröfnete. Nein! Wenn die Erzählung seines königlichen ermordeten Vaters schon der Grundstof zu seiner Wuth und Verstellung ist: so geht doch der Tod und seine Betrübniß auch im Stücke voraus, eh er erst von der Leibwache und selbsten vom Offizier als Augenzeuge erfährt, daß es auf der Terrasse nicht sicher sei.

Mit dieser Schilderung muß die Ouverture aufhören; weil das Stück um 12 Uhr auf der Terrasse anfängt, wozu der Zuschauer von einer bedeutenden Musik gehörigermassen vorbereitet sein will. Nebst dem ist vor der Mitte der Sinfonie noch diese Schilderung nöthig, um die Leidenschaften in ihrer wahren Lage vorzustellen, dadurch, daß auch die Quelle, woraus sie geflossen, mit angemerkt werde.

Aus welchem Tone Hr. Dramaturgist (als musikalischen Rezensenten fragen wir Sie) aus welchem

chem Tone muß die Sinfonie gehen? — Es ist freilich schwerer, einem gescheiden Mann antworten, als verkappter ihm paar faule Aepfel auf dem Buckel werfen.

Die Erscheinung des Geistes, wenn sie in pantominischer Musik sprechend sein soll, dörfte wohl bei diesem bunten Historietgemählde den Ton geben.

Sie kann aus keiner weiblichen Tonart sein; denn der König war ein Mann — hiemit wollte Hamlet alles von seinem Vater sagen, da er seinen Vertrauten korrigirte: sag nur, er war ein **Mann**. Der Geist athmet auch immer Rach, und nie kleinmüthige Betrübniß; denn er will nicht bedauert sein, nach jenen Worten: bedaure mich nicht ꝛc.

Es muß eine harte Tonart sein, aber eine solche, die auf den Geigen die tiefste Saiten benuzet, und dadurch Pinselzüge zuwegen bringt, daß wir glauben, es käme der Ton aus der Hölle herauf. Das harte Es ist zwar Nachtmäßig, dunkel, das harte As aber viel schwärzer, wozu die leere Saite g die herrlichste Windungen eines erstehenden Geistes herlehnet.

Aus welchem Tone soll aber die Sinfonie gehen? Sie muß doch mit einer weichen Tonart anfangen, um die Traurigkeit auch einer edlen Per-

 son

son zu schildern, besonders, wenn eine erhabene Bewegung gewählt wird. Die drei mit dem harten As verwandte weiche Tonarten sind C, F, B: nun läßt sich nicht lang mehr wählen; denn das weiche F und weiche B sind für den Opernstil zu einer Sinfonie unfähig, das weiche C aber erhält von seinem fünften und zweiten Tone, den leeren Saiten g und d, eine wirksame Kraft.

Ist nun für die Traurigkeit das weiche C, für die Erscheinung das harte As bestimmt: so folgt von sich selbsten, daß die Wuth und der Wahnsinn im harten Es und harten B wechselweis vorkommen können, worin es auch leicht sein wird, mit aufwallenden Bewegungen das Ohr zu erschüttern.

Wir nähern uns nun der individuellen Erläuterung. Traurig, beklemmt, niederschlagend fängt die Ouverture an. Ein empfindsamer Stoß 1) 2) 3) geht der sanftesten Verzerrung 4) 5) vorher. Man hört gleichsam 1) 2) 3) den Hamlet für Betrübniß die Hände in einander schlagen, und untröstbar 4) 5) sie hin und her winden. Sein Schicksal ist ihm zu auffallend 6) 7) 8). Gleich, als stünd ihm der Verstand für Schmerzen still, 9) pausirt die Musik, dann folgt das Gefühlvolle 10) 12) 14) mit zunehmendem Praſt 11) 13) 15). Das edle

Herz

Herz will sich zwar 16) empor schwingen, und kämpft mit der niedergeschlagenen Natur. Allein, er überläßt sich seinem Nachsinnen 17), und man glaubt hier jene rührende Antwort zu hören, die er seiner Mutter giebt, als sie über das gemeine Schicksal der Menschen moralisiret, und Hamlet als Mensch spricht: *ja freilich ist es das allgemeine Schiksal.*

Auffahrend über die Heftigkeit des Schmerzens, 18) wird es ihm endlich 19) zur süßen Melancholei, das Grabmal seines Vaters mit Liebesthränen zu nezen, und, des öfteren Aufstossens 20) ungeachtet in angewöhnter Ressignation 21) sanft zu weinen.

Damit der Hr. Dramaturgist auch die Harmonien und ihre Umwendungen (nicht Umkehrungen) einsehen lerne: so liefern wir die Grundtöne und Hauptklänge:

							gr.6				6	
		6		6		6	4	6		6	g.4	
		4		4			3	5			3b	6
Gr. T.		C		C		Es	D	H		Es	F	Es
	3b		3b		3b		7		3b			
	C	3b	C	3b	C	3b	gr.3		C	3b	7b	3b
H. Kl.		F		F		C	G			C	H	C

		überm. 6		6		überm. 6	
		4		5		4	
		3		fl.3		3	7
Gr. T.		As		Fis		As	5
	gr.3	7	gr.3	7	gr.3	7	gr.3
		5b		gr.5		5b	
	G	gr.3	G	gr.3	G	gr.3	G
H. Kl.		D		D		D	
							Gr. T.

```
                                          6
        6    6b    7    13     12   |  4       13     12
Gr.T.  Es  | F   | 3b | 11  gr.10   |  G  7b  11  gr.10 | 3b
       3b  | 5b  | Fis     G        |  3b Fis G         | C
H.Kl.  C   | Des |                  |  C                |
```

Dies sind drei Perioden. Der erste Vortrag schließt im Hauptone dem weichen C; der zweite fällt in den fünften Ton G; der dritte endiget mit bedächtlicher Entscheidung im Hauptone C.

Könnte der Plan wohl natürlicher sein, als wenn der erste Vortrag im Hauptone schließt, dann einen Period in den nächstverwandten fallen läßt, um eine angenehme, dem Zweck angemessene Abwechslung einzumischen, und wenn zulezt, weit bündiger aber, als im ersten Periode geschehen, wieder der Schlußfall im Hauptone vorkömmt.

Der Schlußfall des ersten und dritten Periodes zeichnet sich nicht nur allein durch die Harmonie, sondern auch Bewegung, nicht nur durch Töne, sondern auch durch Noten aus. — Eine Bemerkung, um das tragisch-komische Gehör des Herrn Dramaturgisten wieder einzurichten.

Der erste Period erhielt einen Schlußfall des erhöhten siebenten Tones H mit seiner verminderten Siebente in den ersten; der dritte schließt und fällt vom fünften in den ersten.

Der

Der erste Period legte den siebenten Ton noch dazu auf das ungrade und daher kräftige Takttheil, auf das erste Viertel; den Hauptton aber auf ein schwach- und mattes Taktheil, auf das zweite Viertel. Auch ist die Andauer zweier Vierteln zu einem entscheidenden Schlußfalle unzureichend.

Man betrachte folgenden Schlußfall, der in der Harmonie mit vorigen völlig übereinkömmt, und sich nur durch das Anhalten, und die Lage auszeichnet.

		6	
		gr. 4	
		3 b	
Gr. T.	3 b	F	3 b
	F	7 b	C
H. Kl.		H	

Dergleichen Schlußfälle kommen in den Kirchermusiken häufig vor, sie sind aber meistentheils zusammen geschmolzen:

		6	
		gr. 4	
		3 b	
1. B. Gr. T.	3 b	F	gr. 3
	F	7 b	C
H. K.		H	

Dieser schließet im C, aber C als fünftem Tone vom weichen F.

Folgender aber:

		gr. 6 gr. 4 3 b	
Gr. T.	3 b C	C	gr. 3 G
		7 b	
H. Kl.		Fis	

fällt ins G, als schlußfallmäßigen fünften Ton vom weichen C.

Im zweiten Periode sind drei Schlußfälle von zweierlei Gattung: erstens vom schlußfallmäßigen zweiten, der die erhöhte Dritte bekömmt und die kleine Fünfte beibehält, in den schlußfallmäsigen fünften; zweitens vom fünften des fünften Tones in den fünften. Jener Schlußfall vom fünften Ton des fünften Tones, vom D mit den Tönen fis a c in das G, könnte fast ausschweifend scheinen, wenn er nicht in die Mitte zwischen den der weichen Tonart eigenen eingeschaltet wäre, und nur diente, um die traurige desto kontrastirender zu erheben.

Im zweiten Schlage des dritten Periods kömmt das Des als Hauptklang vor, das freilich in der Leiter vom weichen C keinen Plaz hat, dem nächsten Tone As aber sehr verwandt ist.

Im dritten Schlage erscheint die Harmonie mit der verminderten Dritte und verminderten Siebente, eine zweideutige Harmonie. Man könnte,

und

und besonders, da das Des vorausgegangen, sicher glauben, im Grunde läge die Unterhaltungssie- bente ges zum fünften Tone As der Leiter Des: die sanfte Harmonie, die folgt; die Tonseinheit, die alle Ausschweifungen verbietet; und die Auflö- sung der Elfte und Dreizehnte in die Zehnte und Zwölfte beim Hauptklange G im vierten Schlage, entwickeln die Tonfolge, und heben die Zweideu- tigkeit auf. Daß hier beim G, mit der $^{6}_{4}$ beziefert, nicht das C der Hauptklang sein könne, wird jedes rohe Ohr schon überzeugt sein; weil es die Auflö- sung erwartet, und läßt sich aus dem vorherge- henden leicht einsehen. Wäre C der Hauptklang: so bliebe die Siebente es, anstatt sich aufzulösen, liegen, und würde hiedurch wohlklingend — ein un- verzeihlicher Fehler; da aber G der Hauptklang ist: so trift jene Regel der Tonsezkunst §. 20. S. 44. und §. 22. S. 46. hier ein, daß, gleichwie ein ver- wandter in einfacher Verhältniß, unter den ersten harmonischen Antheilen begriffener Ton, ein Wohl- klang, den vom Hauptklange abstehenden in man- nigfaltiger Verhältniß erst möglichen Ton den Uebel- klang vorbereitet: eben so auch ein weniger entfern- ter Uebelklang einen weiter entfernten Uebelklang vorbereiten könne.

22) Das d und f werden nicht zur Harmonie mitgerechnet, sondern sind springende Nachschläge: die Harmonie vom weichen F dauert, deren ohngeachtet, hier fort.

Gleiches läßt sich 23) bestimmen; denn was der erste Schlag in Sechsten sagte, bringt der zweite in Dritten vor.

24) Dies ist ein bei beiden Geigen ausgeschriebener Mordent.

25) Dem Gelaise nach sollte die Auflösung der Uebelklängen erst im vierten Viertel geschehen; denn, da das vierte im vorigen und das erste im gegenwärtigen zusammengeschmolzene Viertel eine halbe Note ausmachen, so vermuthet das Gehör, daß auch das zweite und dritte Viertel eine und dieselbige untrennbare Aufhaltung bilden werde. Es geschiehet aber hier eine Anticipatio, die um ein Achtel vorspringt.

26) Dies sind Vorschläge, nicht, wie man jemals glaubte, große in die Achte sich auflösende Siebenten. Wenn dergleichen Vorschläge wahre Uebelklänge wären: so müssen sie auch ihre gewisse bestimmte und keineswegs willkührliche Auflösung haben. Allein, die alltägliche Praktik lehrt uns, daß, wenn im gleichen Falle auch eine Stimm das

das f angehalten und vermeintlich in das es aufgelößt hätte, das d hier, wie bei der zweiten Geige, gewiß ins c gesunken wäre: so fällt auch dieses Vorurtheil weg. Das im gegenwärtigen Saze das d nicht ins c abwärts steigt, ist sowohl die Auflösung des in vorigem Schlage vorgekommenen f der Unterhaltungssiebente, als eine gewisse Vollständigkeit die Ursach. Um nicht jenen Scrupel des Wienerischen Kapellmeister Fuchs aufzuwärmen, siehe der kuhrpfälzischen Tonschule 151. Seite.

Unsere Ohren sind schon an eine ausgebreitete Mannigfaltigkeit gewöhnt, so, daß wir nicht mehr eine Sinfonie anhören können, wenn nicht verschiedene Blasinstrumenten sich vernehmen lassen. Und überhaupt ist ihre Wirkung auch zu sicher, als daß wir sie jemal vernachläßigen sollten. Ein gewisses Brummen, ein angenehmes Heulen, ein anhaltendes Sausen wird hiedurch erzielet, das auf unsern Bogeninstrumenten nie herauskömmt. Sehr unrecht wäre der Wunsch, wenn wir die Waldhorne so vollständig an Tönen als andere Instrumenten verlangten: eben das ist ihr Vorzug, daß sie bisweilen und ganz von ohngefähr einen gewissen Wohl- oder auch Uebelklang vor andern erheben. Wir haben auch deswegen öfters schon gemeldet,

daß die Waldhorn, wenn sie nach der Art ihrer Jagd- und Feldstücke gesezt sind, im Ganzen vermißt werden, als wenn sie gar nie dabei gewesen wären.

Wenn schon keine Dritte in den Geigen liegt, stoßen doch beide Waldhorne sehr dreist 27) die doppelte Fünfte an. Eine sehr natürliche Ursach, daß zum Anfange die zwei einfachsten Wohlklänge ertönen, eh noch das Unterschieds-Kennzeichen der weichen oder harten Dritte beitritt. Auch dieses wär in den Augen der Pedanten ein grober Bock.

28) Was könnten die Waldhorne zuträglichers hier zur Harmonie aushalten, als eben die beiden am meisten karakteristischen Töne, den Hauptklang und die Unterhaltungssiebente? Besonders, da vom Baß die Fünfte und große Dritte mit Nachdruk angeschlagen wird.

29) Dieser Triller wird durch die Bratsche erhoben und deutlicher.

30) Auch dieser Vorschlag es, ist sowohl, wo as, als 31), wo a in der Harmonie liegt, von bedeutender Wirkung.

Derjenige Copist, der den Auftrag erhält gegenwärtige Sinfonie auszuschreiben, muß in Ansehung der Blasinstrumenten mit vieler Ueberlegung

gung zu Werk gehen. Wir erinnern uns nicht, eine Partitur d. i. einen Aufsaz von allen Stimmen und mitspielenden Rollen (il complesso di tutte le parti, la partitura) gesehen zu haben, worin die Blasinstrumenten so gedrängt sind, wie hier.

Die Flöten nehmen mit den Hoboen nur eine einzige Zeil ein. Da die Flöten nicht so leicht als die Hoboen mit dem Tone wachsen können, so schweigen erstere so lang, bis die leztere schon in ihrer Stärke sind — dann tretten sie 32) einklängig bei, und behaupten bei dem gewaltsamen Stoß des empfindlichsten Schmerzens ihre eigene hohe Töne, 33). Wenn 34) die vier Schläge gespielt werden: so singen das erstemal die Flöten mit, das zweitemal die Hoboen, und deswegen; weil das zweitemal auch die Fagotte den Vortrag erhalten, die hier für die Flöten zu stark sind. Die Flöten, wenn sie ober das g steigen, überschreien das zahlreichste Orchester, so bald sie aber im Umfange von g zu g bleiben, werden sie von den Bogeninstrumenten verdeckt.

Zulezt 35) schreiten beide Flöten und beide Hoboen unter sich einklängig fort, zu einander aber in Sechsten, um das Gesang recht deutlich vor-

vorzustellen. Ueberhaupt hierin verfehlen die unversuchten Tonsezer immer zuerst den Pfad, daß sie das Papier schwarz von Kleinigkeiten und dick von unnöthigen Zusäzen anhäufen, bis endlich eine Verwirrung und Undeutlichkeit entstehe: dies ist aber die wahre Art, eine Theatermusik zu sezen, daß sich ein natürliches ungekünsteltes Gesang zum Vergnügen aller Zuhörern deutlich und annehmlich verbreiten könne, wenn der Vortrag der Geige oben von den Flöten und Hoboen erhoben, und unten von den Fagotten unterstüzet wird.

Die Fagotte, wenn sie mit dem Baß einklängig 36) fortschreiten, brauchen ohnehin keine besondere Zeile; sie sind auch manchesmal in die nämliche Zeile geschrieben, wenn schon ihr Gesang ein besonders, aber doch ein kennbares ist, wie 37). So lang sie als Mittelstimmen in ihre hohe Töne steigen, oder mit der Bratsche einklängig werden 38): so erhalten sie den Altschlüssel. Dieser ist der füglichste; weil ihr höchster Ton as oder g hierin noch keines Striches bedarf — Weg mit alten Vorurtheilen — mit dem unnöthigen Tenorschlüssel!

Die Waldhorne werden gewöhnlich (wenn es von den Copisten kein stinkender Eigennuz ist) in eine Zeile gebracht. Ihre Wirkung ist 39) sehr präch-

prächtig; 40) wegen der verdoppelten Siebente aufbrausend; 41) sanft — 42) Ambrosien düftend.

Der obere Strich, wie wir schon mehrmal erwehnt haben, bedeutet die rechte Hand, denselbigen Zug des Bogen; der Strich in der Zeile, die linke Hand und den nämlichen Finger, der nur rutschen solle. Dies wird hier bedeutet 43): es soll das f ins fis schmelzen, während dem, daß der Strich stärker wird — Modificationen — kleine im Ganzen viel bedeutende Modificationen, die nicht alle zeither so gerade gesucht haben.

Bis hieher von der ersten Schilderung der Traurigkeit Hamlets.

Nun werden die Geigen gedämpft, die Sordine aufgesteckt, 44) alle laute Stimmen, die Blasinstrumenten schweigen, und der Zuhörer wird bei einsamer Stille sich selbst überlassen — eine allgemeine Erwartung breitet sich 45) aus, da aus der tiefsten Tiefe sich die Geige 46) — die mit allen Baßinstrumenten 47) und düstern Fagotten 48) einklängige Geige gleichsam aus dem Grabe hervorschwingt — nicht heller, sondern nur stärker, schröcklicher wird, 49) um dem Hamlet den gewaltsamen Tod seines Vaters anzukündigen. Auch die Verhältniß der Töne spricht für die furchtbare

Ahndung. Die Rede ist von der nachfolgenden, nicht von der gleichtönenden Harmonie; denn, was ist kontrastirender selbst nach dem Schulbuch *) als die Verhältniß der kleinen Fünfte oder großen Vierte, da das tiefe g mit dem des, das des mit dem ges ringet.

Nach geschehener zweimaliger furchtbarer Ahndung fängt 50) der unkörperliche Fremdling unserer Erde sein Gespräch an.

51) Noch sind die Sinne abgetrennt, voll orakelmäßiger Zurückhaltung — aber aufgebracht, 52) Rache athmend 53) und Rache fordernd 54).

55) Mit schrökender Warnung wächst die Stimm.

56) Er befiehlt seinem Sohne, in der heftigsten Gährung der Leidenschaft 57) — sein Abschied ist Bedeutung 58).

Bisherige Schilderung war in der reinesten Simplicität abgefaßt: die Hauptklänge können dabei nicht so genau bestimmt werden; weil an vielen Orten mehrere Töne Hauptklänge sein dörfen.

Hier

*) Siehe der Tonsezkunst §. 41, 42, 43 S. 56. 57.

Hier folgen die einfachsten:

5 b | 5b | 5b 5b | 5b üb.5 | g.3 3b g.3 | übrm.5 g.3
As G | G | G Ç | C As | Des F B B | Es Es As F

3b | | 5b | 3b | g.3 | 3b | 5b 5b | | | |
B | Es | As A | B | B H | C | Des D | Es As | Es As | Es | Es

Im ersten Schlage könnte statt G 5b, dem siebenten Tone vom As, auch der fünfte das Es Hauptklang sein, wozu das des im Gesange zur Unterhaltungssiebente würde. Diese Harmonie aber wär zu freundlich. Gleiches läßt sich vom siebenten Tone C zum Des sagen.

Zu Ende des vierten und Anfang des fünften Schlages könnten ganz andere Hauptklänge z. B. beim e des Gesanges der fünfte Ton C, und beim f des Gesangs das F Hauptklang sein. Allein, der Fall vom siebenten Ton C zum fünften Tone C, wo plötzlich die Dritte und Fünfte sich erhöhen müßten, ist zu rasch; denn, wenn derselbige Ton zweierlei Gestalten annehmen soll: so dörfen die anderen Wohlklänge nicht alle wechseln. Ferner leistet die übermäßige Fünfte e zum As trefliche Dienste, um so mehr, als jene h zum Es im sechsten Schlage sich darauf beziehet. Eigentlich wären sie auch nur Vorschläge; weil dergleichen Tonverbindungen ohne Vorbereitung selten vorkommen.

Der siebente Ton ist im neunten, elften und dreizehnten Schlage wieder angebracht; auch die nächststehende Tonfolge der Hauptklänge könnte vom neunten an Statt finden:

As F	B	B G	C As	Des B
gr. 3	3b	3b g.3	3b	gr.3

Die Dämpfer werden abgelegt 59) nun kocht im Busen des edeln Hamlet die Rache 60). Von Ader 61) 63) zu Ader 62) 64) quillt der mannhafte Entschluß. Der Puls klopft heftig 65) — er wird unruhig 66) — wächst immer 67) aufbrausender an — 68) Stöße — wiederholte 69) empfindsame Stöße, ausgepreßt von dem unerträglichen Schmerzen 70), begleiten diesen Sturm der Leidenschaften.

Vaterliebe und Rache gegen seinen boshaften Oheim, der Verlust seines theuersten Vaters und die niederträchtige Einwilligung seiner Mutter sind seines Nachsinnens Gegenstände — Liebe und Rache, Zorn und Bedauerniß kämpfen 71) 72) 73), und nehmen das offene Herz wechselweis ein, da der Zorn, die Rache die Oberhand gewinnen, und, wie beim durchgebrochenen Damme ein reissender Strom 74), obiger Entschluß 61) den ganzen Prinzen 75) übermannt — fortträgt — zweifelhaft wegen

gen der Art der Ausführung 76), in Ungewißheit, ob er seine Mutter schonen 77), sich selbst entleiben 78), seinen blutschänderischen Stiefvater, auf edle oder gleiche meuchelmörderische Art, vom Throne entsezen solle — mit schwarzen und schwarzen Ideen unterhält, und endlich, durch gewaltsame Anstrengung, die Fessel der menschlichen Empfindsamkeit 79), des körperlichen Gefühls 80) verbrochen — 81) zertrümmert, blos der Geist arbeitet — das spekulativische beschäftiget — Hamlet bis zur Verstellung 82) — zur dükischer hämischer Verstellung 83) seine ausgesuchte Rache treibt — ihre baldeste — geheimste Zeitigung erwartet.

Dies ist die zweifache Schilderung der Wuth und des Wahnsinn.

Die Traurigkeit war der Vorgang, hiezu diente der erste Saz im weichen C.

Die Erscheinung des Geistes, im As, war der Anlaß zur folgenden Rachsucht, und Verstellung, und diese nehmen den folgenden Theil, im Grunde drei Viertheil der Ouverture ein.

Diese Ausführung ist nebst dem so ordentlich und planmäßig, daß nicht nur der denkende Zuhörer Weide erhält, sondern auch der wollüstige, der nur seine Ohren will gekützelt haben, vergnügt

 werde.

werde. In dem Falle ist das Schicksal großer Kapellmeistern wirklich zu bedauren, daß sehr viele, und eben diejenige meistentheils, die sich das Recht einer strengsten Kritik anmasen, nicht die gehörige Einsicht, noch weniger die erfoderliche Gedult besizen — die Arie gefällt; weil paar muntere Ideen darin vorkommen, vielleicht ist die Rede von einem Schuldigen, dem der peinliche Halsproceß gemacht wird, und die Waldhorn blasen Jagdstücke (wir verschweigen blos aus Bescheidenheit das Theater und den Meister). Wie oft wurde der große Jomelli ausgepfiffen, und nicht drei Personen waren im Singspielhause, die nur die Worte gegen der Musik hätten zu vergleichen gewust? Wie oft wird das Qui tollis (ein Versett in dem Gloria in excelsis) deswegen verachtet; weil es qui tollis ist? Hätte es der philosophische Gesangdichter im Geschmacke eines Rondo geschrieben — niedliche abgestuzte Sinne beigefügt — das unangenehme Traurige, das verzögernde cantabile weggelassen, lieber der Diskantstimme die passi della gallina das Grichsen in der Höhe gegeben: dann wär es ein Meisterstück (auch dies ist keine Parabel).

Also kritische Herrn Rezensenten, wenn ihnen vielleicht die Sprache des Geistes nicht behagt:

hören

hören Sie doch wenigstens jezo zu — hören Sie nur Töne, nicht sprechendes Gefühl, oder besser — lassen Sie ihre Ohren von Klängen füllen. Daß doch eine solche Verderbniß des Geschmackes an Oertern eingerissen hat, wo man Herz und Ohr im Einklange gestimmter vermuthen sollte!

Den lehrbegierigen Tonliebhabern sezen wir hier die Hauptklänge aus und theilen die Sinfonie, gleichwie die erste zwei Schilderungen in Perioden ab.

Erster Period:

		6	6	
		4 b	5	
		2	3	
Gr. T.		Es	D	
		7		
	Es	3 b	7 b	Es
H. Kl.		F	B	

Die Siebente des zweiten Tones F in der Leiter Es liegt zum Grunde, und lößt sich hinunter in die große Dritte des fünften Tones B auf. Wie unrichtig bisher die Begriffe von der Tonsezkunst gewesen seien, mag folgender Mißverstand in diesem Falle zeigen. Man zählte gemeiniglich die Zweite auch unter die Uebelklänge; weil man die Reduktion der Umwendungen auf ihre Hauptklänge mißte. Das roheste Ohr bemerkt ganz deutlich, daß

daß die Zweite zum Grundtone nicht klinge, und daß einer von beiden Tönen ein Uebelklang sein müsse. Nun verfielen sie auf den unrechten, und sagten z. B. in gegenwärtiger Tonleiter: es die Zweite ist zur Grundstimme F übelklingend, aber der Baß muß die Zweite auflösen. Sie nahmen also für wahr an, daß das es übelklänge, und glaubten doch, daß ohne Bewegung des Baßes das Gehör nicht beruhigt werden könne — die Stimme, die übelklingt, könne liegen bleiben und der Wohlklang müsse sich auflösen — Welche Widersprüche! Wie leicht entwickelt sich der Knoten, wenn man sagt: die Wohlklänge sind Wohlklänge, sie mögen liegen, wo sie wollen; die Uebelklänge müssen sich auflösen, ob sie in der Höhe oder Tiefe liegen; nur die Zurücksezung der umgewendten Zusammenstimmung auf ihre wahre Lage von 3 und 5 kann Bürge sein, daß man jeden Ton unter seiner ächten Gestalt kennen lerne; haben wir die Beziehung von 2, 4, 6: so wird diese gleich 1, 3, 5 sein, sobald man den Baß in die Höhe legt, der die Siebente hatte; ist nun dieser Ton ein Uebelklang: so muß er sich abwärts gegen der Grundstimme bewegen, d. i. sich auflösen, die Zweite aber kann liegen bleiben, steigen, und nach Belieben auch fallen, wie jeder Wohlklang

klang; denn sie ist der Grund der Wohlklänge, der Hauptklang.

Zweiter Period:

		6		
		4 b	7	
		2	5	
Gr. T.		Es	3	
		7		
	Es	3 b	D	Es
H. Kl.		F		

Dieser Period kömmt mit dem ersten fast überein, und söndert sich nur durch die Harmonie des dritten Schlages, wobei der siebente Ton D der Hauptklang ist, statt, daß vorher am nämlichen Orte der fünfte Ton B der Hauptklang war. Das Gesang ist nur um drei Töne höher als vorher. Daß aber beim dritten Schlage nicht as in der ersten Geige als die Siebente vom B, sondern als die Fünfte vom D betrachtet worden, geschah um dem Gesange Freiheit zu lassen; weil sonsten nach dem as als Siebente unvermeidlich ein g derer Auflösung hätte folgen müssen.

Dritter Period:

						6	
						5	
		6	6	6		3	
Gr. T.		F	G	D	11 10	F	13 12
	As	9 8	9 8	13 12	Es		7
H. Kl.		D	Es	B			D

Hier

Hier sind auch Uebelklänge angebracht. Alle Punkten stellen einen dergleichen vor, die Auflösung hievon aber ist anticipirt; denn sie geschiehet um ein Achtel ehnder, als gewöhnlich wär. Der Inhalt gegenwärtigen musikalischen Kampfes spricht mit Entscheidung für den Ausdruck.

Dritter und vierter Period:

		7	7	
Hauptkl.	Es	B	B	Es

Das heißt Ausführen, wenn das nämliche Gesang oder dessen abwechselnde Schweifung in allen Stimmen verlegt wird, besonders wie hier, da das Gemählde hinreichenden Stof dazu herlehnet.

Fünfter Period:

				6
				5
	6			kl. 3
Gr. T.	D	7	7	Fis
				7
		3 b	gr. 3	gr. 5
		C	F	gr. 3
H. Kl.	B			D

Da man glaubt, daß B als der erste Ton folgen müsse, gewinnt die Tonfolge eine herrliche Wendung, und der fünfte schlußfallmäßige Ton vom weichen G mit der großen Dritte, großen Fünfte und Unterhaltungssiebente tritt an des erwar-

warteten ersten Tones Statt. Nicht willkührlich ist jene Anekdote beim vierten Schlage dieses Periods angebracht, da es heist: der Verfasser der Sinfonie habe durch die verschiedene und plözliche Zurückgänge oder Nebenentwischungen der Tonarten auch die Aenderungen des Sinnes im großen Shakespears Hamlet schildern wollen? — Ja! geschildert.

Sechster Period:

```
                 6                      gr.6       6    6
           6     5                       4         4    4
Gr.T. 3b   D  |  Es  | 7b | 13 | 13 12   F   5  |  F  |  F  gr.3
                 7                          g.3
       G      |  3 b | E  | 11 | 11 g.10     F  |     |       F
H.Kl.      B  |  C   |    | F  | F              |  B  |  B
```

Nun erscheint das weiche G, läßt aber dem rechtmäßigen Besizer dem harten B gleich das Feld über. Eine kleine Ausschweifung vom Tonlehrer selbsten darf hier nicht verdeckt werden: die kleine übelklingende Siebente b des zweiten Tones C wird ein Wohlklang zum folgenden B, ohne sich zu bewegen oder aufzulösen; alles was er zur Entschuldigung dieses Nebenpfades herbeibringen könnte, ist vielleicht, daß jenes b, das hier die Siebente war, nach langem Zaudern doch sich der Regel noch unterwerfe, und im achten Schlage darauf sich ins a gebührend auflöse. Daß die Unterhaltungssiebente

dente sich auch hinaufzu auflösen könne, und daß die Umwendung manchesmal bessere Wirkung her-

gr.6
7b 4
vorbringe als die Hauptklänge wie hier E F ist aus der kuhrpfälzischen Tonschule bekannt.

Was die Blasinstrumenten anbetrift: so läßt sich ihre wahre Anwendung hier im Beispiele deutlich einsehen. Ueberhaupt müssen sie mehr anhalten, als abgestoßene Noten bekommen. Je natürlicher in Dritten und Sechstenverhältnißen die Flöten miteinander oder die Hoboen daher wandern können, desto sicherer ist ihre Wirkung. Da die Flöten in den mittleren Tönen schwächer sind als die Hoboen: so fangen bei einem allgemeinen crescendo zuerst die Flöten 84) an, eh die Hoboen 85) eintretten. Die Verhältniß der Flöten zu den Hoboen ist sonsten gemeiniglich folgende, daß entweder, wenn es sein kann, wie 86), die Flöten um acht Töne tiefer mit dem Hoboen gehen, oder wie 87) die zweite Flöte von der ersten Hoboe im Einklange verstärket, die erste Flöte von der zweiten Hoboe in der Achte unterstüzet werde. Die Wirkung hier von den Blasinstrumenten ist Vollständigkeit 89), eine ausgebreitete Harmonie, eine Sprache, die die Luft erzittern macht, und dem

Doll-

Dollmetscher vom geschweiften mannigfaltigen Gesange der Bogeninstrumenten abgibt. Auch dieser Saz 88) ist so einfach, als im Ganzen jeder besonderer, dem Umfange eigener Gang sich auszeichnet. Auch ist der schiefe Querstoß der Waldhorne 90) und Hoboen 91) sehr durchschneidend. Das komische Vorspiel zu Hamlets verstellten Wahnwiz erhält durch die Blasinstrumenten erst noch Bedeutung, wenn die Waldhorne 92) in tändelnder Bewegung immer drei Noten und dolce d. i. im launigten Geschmak daher trappen; die Flöten 93) das naive, buntschäckigte Gesang der Geigen 95) erheben; die Hoboen mit den Fagotten 94) dasjenige daher wiegen, was von den Bogeninstrumenten gekneipt wird. Pur Natur spricht hier, wie Hamlet bei den Füsen der Ophelia während der von ihm angezettelten Parodie.

Diese Komik theilt sich in 5 Perioden, die Hauptklänge sind folgende:

Erster Period: vier Schläge hindurch B, das h im vierten Schlage ist ein dreister Vorschlag.

Zweiter Period: vier Schläge hindurch der fünfte Ton F mit der grosen Dritte und Unterhaltungssiebente; hiebei zeichnen sich die Waldhorne durch ihre Vollständigkeit aus, da sie den fünften Ton und Unterhaltungssiebente angeben.

Dritter Period: B | B Es | B | B Es | Das sanft sausende b der Fagotte und b der Hoboen düftet Ambrosien, wenn die Waldhorn, gleichsam mit heiterer Stirne, die Wohlklänge vom B und Es wechselsweis hören lassen.

Vierter Period der wiederholet wird:

B | B | gr. 3. F | gr. 3. F |

Hier bleibt ein Schlag von B Harmonie übrig, der zum vorhergehenden eben sowohl gehörte, als er zum folgenden unentbehrlich ist.

Fünf-

Fünfter Period: 3 b | 5 b | 3 b | 5 b |
G | Es | C | A |

Wir bestimmen diese Hauptklänge etwas willkührlich; denn, wo nur zwei Wohlklänge sich vorfinden, kann der dritte Wohlklang entweder oben oder unten z. B. beim g und b das g oder es sein. Diese obige Tonfolge vom C und A steht am besten vor einem entscheidenden Schlußfalle.* (lo chiaro lo scuro) Licht und Schatten in der Malerei!

96) Daß die Bratsche mit dem Baß Dritten klempert, ist nichts gewöhnliches, und hier am eigenen Orte angebracht, besonders, da die erste Geige 97), die zweite 98) ein wahnsinniges Tuppen vorbringen. Diese Punkten sind deswegen auch kleiner als die anderen Striche, die einen langsam abgestossenen grossen Strich fodern, statt daß hier nicht mit Arm sondern nur mit der Vorderhand der Bogen hin und her geworfen wird, was bei den Wälschen Vibrato heißt.

99) Das achte Achtel ist ein Vorschlag zum folgenden; eben so in den zwei folgenden Schlägen 100)

101) Nun folgt wieder eine aufbrausende Bewegung, und volle Harmonie, die zwar nicht die Wendung von jener 61) ist, doch sich hierauf beziehet. Ein anders ist Aus- ein anders Fortführen. Die Grundstimme 102) hat den Vortrag auf der Harmonie des fünften Tones; die erste Geige 103) antwortet, wie die regelmäßige risposte der Fugen im ersten Tone; die zweite Geige 104) hat hizige Aufwallungen, die zur Mittelstimme sehr fähig sind, unterdessen halten die Bratschen 105) solche doppelte Griffe aus, die jeder Bratschist allein spielen kann, und auf diesem Instrumente klingend sind. Die Hoboen 106) und Flöten 107) sind in einer Verhältniß gebracht, wie der Baß und die erste Geige, mit dem Unterschied, daß sie ein harmonisches Gesang haben — eine Melodie, die auch in den Hauptstimmen nicht zu trocken wär.

Es giebt noch ein Mittel zwischen trockener Harmonie, wenn man merkt, daß es dem Tonsezer nur darum zu thun gewesen, daß kein Ton fehle; und zwischen einem ausgeschweiften freien Gesang, das sich gleichsam unabhängig von der Harmonie machen wollte: nämlich ein harmonisches Gesang, das sehr einfach ist, und die Wohlklänge geltend macht,

das

das aber mannigfaltig wird, wenn es in andern Lagen das nämliche wiederbringt.

Die Hauptklänge 7b sind desto einfacher, als man-
gr. 3 nigfaltig die vorigen waren:

Zwei Schläge F, zwei Schläge B, wieder zwei Schläge F und zwei B, dann vier Schläge F, bis endlich im fünften Schlage, der schlußfallmäsige fünfte Ton F vom harten B, mit der Unterhaltungs-Siebente erhöhet, und zum schlußfallmäsigen siebenten Ton Fis vom weichen G wird.

Die Bratsche 108) und zweite Geige 109) wechseln miteinander in der nämlichen vollständigen Verzerrung ab. Die Flöten 110) und Hoboen 111) steigen in die Höhe, wie die erste Geige, leztere aber bleiben 112) in den Mitteltönen; weil sie bei einem Halt auf dem zweiten Viertel, wo die Bogeninstrumenten schweigen, die Flöten mit den Waldhornen vereinigen müssen — eine Bemerkung, die in der Natur ihren Grund hat, und uns lehrt, daß bei einem vollständigen Saze von der richtigen Austheilung der Stimmen die Wirkung abhange: je verhältnißmäsiger die Stimmen liegen, desto kraftvoller erzielen sie eine wesentliche Harmonie; sind aber Lücken in der Mitte, so vernimmt das rohe Ohr etwas hohes und tiefes, und vermißt den Zusam-

 men-

menhang — betrachte man nur folgende Harmonien gegen einander:

$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{14}$
g	h	d	f
		—	—
		—	—

und

1	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{7}$
G	d	h	f
	—	—	—
			—

Welcher Unterschied? Die erste gleicht einem vertheilten Reiche; die andere einer Kette von wesentlichen Gliedern, nach jenem Sprichworte:

Vis unita fortior.

Je mehr die Fagotte und Blasinstrumenten Bindungen haben, und die Töne vereinigen, desto kräftiger ist ihre Wirkung. Es scheinet, daß, wie sie Töne abstossen, und gewisse unmerkbare Augenblicke absezen, die Stärke allmälig verschwinde, da hingegen, gemäß der alltäglichen Erfahrung auf der Orgel, ein Ton, je länger er anhält, desto mehr in der Durchdringlichkeit zunimmt, und unter mehreren andern abgestossenen hervorsticht.

Andere, umgekehrte Bewandtniß hat es mit denBogeninstrumenten: diese werden schleppend und matt, wenn sie Bindungen vortragen; klingen aber bedeutender, sobald sie die Töne herauswerfen

und

und abstossen. Dieß ist die Ursach, warum die Fagotte 113) über den Noten einen Bund; die Violonzell und Contrabässe aber 114) Striche gezeichnet haben.

Die Rede wächst durch den Gang, und nun ist es Zeit, daß sich die Macht der Harmonie concentrire, wenn sie, gleichsam den ersten Theil im B schliessen soll; die Grundtöne von diesem Period an bis zum Schlusse verdienen eben sowohl als die Hauptklänge angemerkt zu werden. Der Hr. Dramaturgist hat vermuthlich auch hierauf stichlen, und seine Umkebrungen der Kunstwörter anbringen wollen. Allein er hat fehlgetroffen: Mansisses melius Caeciliane domi:

					7		
	gr. 6	6	7	13	gr.5		13
Gr.T.	3b A	B 7b	3b 3b	11	gr. 3	5 7	11
	G fl. 5	3b H	C Cis	D	D	Es E	F
H. Kl.	Fis	G					

	7	6				6	6
	12	4				4	4 5
Gr.T.	gr.10	F	7b			F	F gr. 3
	F		F	B	Es		F
H. Kl.		B				B	B

Das weiche G fängt Feuerspeiend an 115) treibt die nämliche Bewegung ins weiche C 116); mit Halsstärrigkeit hält die erste Geige auf dieselbige Art noch immer an 117) und scheut nicht den vierten erhöhten schlußfallmäsigen Ton mit seiner ver-

verminderten Dritte und verminderten Siebente; schlägt mit Mark und Bein durchschneidender Kraft die Dreizehente 118) muthig an; die Elfte und Dreizehente sind in den Blasinstrumenten 119) wohl behandelt; kühn tritt die doppelte Fünfte zum Es und E auf 120); noch sind das b und d 121) keine Wohlklänge zum vermeintlichen Hauptone B, sondern ausser allem Zweifel Uebelklänge, die Elfte und Dreizehente vom F, bis 122), wo B der Hauptklang wieder sein kann.

Betrachte man nur das freie und muthige Gesang der ersten Geige, und dazu die Gegenbewegung zwischen den drei begleitenden Stimmen 123) 124), dann die einfache Blasinstrumenten, worin keine Kleinigkeiten, keine Schuhflickers Abfälle sich befinden, wie leider! bei so vielen empirischen Tonsezern; sondern lauter grose erhabne deutliche Bewegungen, die in der Aufführung nicht verlohren gehen, die sich herausarbeiten, und doch dabei die Bogeninstrumenten 125) noch zu erheben suchen.

Wärme auf Wärme — Schlag auf Schlag wirket hier der Uebergang ins weiche C. Ein edles erhabnes Gesang 126) springt mit äusserster Lebhaftigkeit hervor. In aufwallender Bewegung rasen 127) die Mittelstimmen fort. Schaudervolle

Stöß-

Stösse schröcken den Erwartungsvollen Zuhörer 128). Gift und Dolch wühlen 129) in der erhizten Fantasie eines beleidigten Prinzen.

Gr. T. / H. Kl.	B	B	6 4 2 As 7 B	6 4 2 As 7 B	7 gr.3 G	6 4 G 3b C	7 gr.3 G	6 4 G 3b C	7 gr.3 G	überm.6 5b As 7 3b Fis	

Gr. T. / H. Kl.	7 gr.3 G	überm.6 5b As 7 3b Fis	gr.3 G	3b C	gr.3 G.

Die beide Harmonien (überm. 6, 5b, As) und (7, gr.3, G) sind nicht möglich, hintereinander zu bringen: die vermeintliche Fünfte des As ist die verminderte Siebente es, die sich ins d auflösen muß; löst sie sich ins d auf: so wird die eckelhafte Folge zwei gleicher Fünften es zu As, d zu G unvermeidlich. Hiezu gehören also Kunstgriffe, um ein Mittel zu treffen, daß beiden Unfugen ausgewichen werde. Die zweite Geige pausiert deswegen ein Viertel lang 130): die Waldhorne nehmen sich, wegen ihrem Mangel an Töne, öfters eine Freiheit her-

heraus, diese schlagen 131) die Siebente frech an, und lassen die Auflösung der zweiten Geige über.

Nun folgt nichts mehr neues, aber lauter neue Wendungen des Alten. Der Verfasser, der so vielen Genien von allen Gattungen die Kunst gelehrt, einen zweiten Theil zu jedem ersten planmäsig, sicher und leicht zu erfinden, soll uns jezo in seiner eigenen Sache ein Muster liefern — sonsten hinunter von der Mannheimer Catheder der Tonschule!

132) bezicht sich auf 82) 83) und sagt im weichen C, was vorher im harten B erschienen war, nur die Waldhorne zeichnen sich durch ihren geläufigen, einfachen sehr harmonischen Saz aus.

133) 134) 135) 136) beziehen sich in Ansehung des Gesanges auf 126); 137) auf 129). Die Harmonie ist aber neu. Die Hauptklänge sind folgende in der einfachsten Tonfolge:

7b gr. 3 C	3b F	7 gr. 3 C	3b F	gr. 3 C	3b F	gr. 3 C

Das weiche C ist gegenwärtiger Ouverture Hauptton; denn sie fängt darin an, und schildert den tragischen Vorgang. Das harte As diente zum Gespräche des Geistes. Die Wuth brennte im harten Es, das weiche F war bis hieher vorbehalten, um den Zuhörer mit Neuheiten zu unterhalten, wäh-

während dem, daß die Tonfolge im einfachsten Gelaise bleibt.

Was vorher in zwei Schlägen gesagt worden, drängt der fünfte Schlag in seinem Umfang zusammen. Auch darf die Wirkung der frechen, hizigen Stöse, wie beim sechsten Schlage, nicht ohne Bemerkung übergangen sein, wodurch der Zuhörer in beständiger Erwartung erhalten wird, und die Blasinstrumenten Gelegenheit gewinnen 138) eine Vermittlung zu treffen.

139) Hier wird um fünf Töne tiefer jenes 74) 75) versezt.

In ganz anderem Gelaise rollt hier 140) und 141), jenes 71) und 75) vorbei.

Um fünf Töne tiefer folgt unmittelbar 142) dasjenige, was vorher 76) gehört worden, ohne, daß der vorige Period wiederholet werde. Die Ursach ist; weil im ersten Theile, wo die Harmonie im B schliesen sollte, das Es besonders muste angemerkt werden. Diese Bestätigung haben wir nun nicht mehr nöthig; der ganze Hintersaz spricht für diesen Ton.

143) Die Verschiedenheit des Tones und seines Umfanges foderte hier eine andere Schweifung des Gesanges bei einer auf 79) Bezugvollen Harmonie.

So

So weicht auch die Bratsche 145) von voriger Art ab.

Statt daß 81) drei Töne in den Hauptklang stiegen, fallen 144) drei Töne herunter. Diese Bemerkungen sind für junge Tonsezer sehr nöthig; nur Leute, die immer sich Geschäft daraus gemacht haben, Genien zu bilden, wissen durch die Erfahrung, wie ängstlich manchesmal der Schüler strauchle, wenn er im zweiten Theile nicht mehr das nämliche, wegen tausenderlei Kleinigkeiten, zuwegen zu bringen weiß. Gleiches versteht sich von 146).

147) und 148) beziehen sich auf 82) 83). Im harten Es um fünf Töne tiefer kömmt dasnämliche vor, was vorher im hartem B gehört worden. Die arme Waldhorne verliehren am meisten, wenn der Tonsezer nicht auf guter Hut ist, und sie, wie 149), zu entschädigen weiß.

Die Waldhorne 150) und Fagott 151) treffen hier einen Tausch miteinander, um jenen Saz im Es anzubringen, der vorhero bei der komischen Schilderung im B erschienen war.

152) Die Bratsche geht hier in Zehnten mit dem Baß, vorher 96) gieng sie in Dritten.

Ge-

Gemäß den obigen Hauptklängen 99) müßte hier 153) diese Tonfolge beobachtet werden:
3b 5 3b 5b
C As F D; es tritt aber eine nicht nur dem Gesange mehr angemessene, sondern auch an und vor
3b 3b
sich weit angenehmere Tonfolge ein: Es C As F

154) 155) 156) 157) 158) 159) 160) 161) 162) 163) 164) 165) 166) 167) beziehen sich auf 101) 102) 103) 104) 105) 106) 107) 108) 109) 110) 111) 112) 113) 114)

168) 169) 170) 171) 172) 173) 174) 175) 176) 177) 178) beziehen sich auf 115) 116) 117) 118) 119) 120) 121) 122) 123) 124) 125)

179) Nun wird das Hauptthema der Ouverture wiederholt, der Period hier 180) geht grad durch. Auch die Erscheinung des Geistes kömmt kurz wieder 181); die Hälfte bleibt aus.

177) Hier ist eine andere Harmonie, eine vollständigere angebracht; als oben 124), nur damit die Waldhorne einen ganzen Schlag anhalten können. Eine solche Nachgiebigkeit ist nie ohne entsprechenden Nuzen.

Die Nachtluft wird 182) mit schwermüthiger Bewegung 183) vorbereitet, und mit düstern Farben 184) geschildert. Die Bratsche und Fagotte

tra-

tragen hiezu 185) ihr mögliches bei. Ein blasser Schein 186), der gleich verschwindet, 187) ahndet eine grauenvolle Stille: so löscht diese Ouverture 188) sachte aus, wenn der Vorhang aufgeht, und die Wache auf der Terasse die fürchterliche Erscheinung des gewöhnlichen Gespenstes erwartet.

Kann wohl eine Sinfonie, die im weichen C angefangen hat, im harten As schliesen? Eine Sinfonie — eine planmäsige, nach gewissen Regeln der harmonischen Redekunst abgefaßte Sinfonie muß im Tone endigen, worin sie angefangen. Aber eine Ouverture, wie diese, die ein vollständiges Historiengemählde vorstellen soll, schliest im Tone, woraus die lezte Schilderung geht, da nun die mit dem Aufzuge zusammenhangende Malerei den Geist sprechen läst: so muß auch die Ouverture mit dem As sich endigen, das gegenwärtiger Pantomime karakteristisch ist.

Die Zwischenspiele müssen wir bis zu einer anderen Zeit aufsparen.

Sind Sie nun Hr. Dramaturgist von den bisher angezogenen Gründen überzeugt, oder finden Sie noch Anstände?

Nur ein einziger Ausdruck will uns nicht behagen, daß die Zwischenspiele ihren Ohren so tragisch-komisch vorgekommen. — Ein Kunstrichter im

im Fabelreiche fällte einstens das Urtheil, daß der Sackpfeifer Pan seinen Ohren besser als der bezaubernde Apollo gefiel, und — wieder sie ergieng ein sehr strenges Rescript vom einhelligen Götterrath.

Auf der elften Seite der Sinfonie Hamlet steht ein kleines Clavierstück, das sich mit der rechten oder linken Hand allein spielen läßt; für leztere dienen die unten, für jene die oben angebrachte Ziefern, um die Finger zu bestimmen.

Die Ueberschrift heißt Solfeggio per il Cembalo: eine kühne musikalische Metapher, die einer weitläufigen Erklärung bedarf.

Der bekannte Benediktiner Mönch Guido von Arezzo fieng im elften Jahrhundert, ohngefehr im Jahre 1060, aus dem Hymnus vom H. Johannes sechs Silben zu entlehnen und hieraus seine sechsstufige Tonleiter (Hexachordon genannt) zu bilden. Hierin kamen die Worte sol mi und sol fa sehr oft vor. Um den Singschülern, vermeintlich auf die leichteste Art, die sichere Anstimmung aller möglichen Verhältnissen beizubringen, wählte man obige Worte; es musten unter jeden Note auch gewisse Silben kommen, und so fiel z. B. zur Verhältniß des halben Tones: mi und fa.

Diese

Diese buchstäbliche Uebung der Gedächtniß (die eben beim Sänger keine Hauptsache ist) wurde vom stätsüblichen sol mi und sol fa Solmisiren und Solfeggiren genannt.

Noch jezo, leider! sind die meisten Singlehrer mehr auf die Uebung der Kehle vermittels der Solfeggien, als auf die ächte Bildung der Stimme, Vereinigung der Töne, auf bedeutenden Ausdruck, sprechendes Gefühl bedacht. Leere Uebungen der Kehle beim Sänger, und unbestimmte Laüfe der Instrumentisten haben gleiche Absicht: sie zielen nach Fertigkeit ab, und hievon läst sich die Gleichheit zwischen der Solfeggien der Singstimme und jener gelenken Uebungen des Clavierspielers ableiten, die uns zur seltenen Benennung Solfeggio del Cembalo Anlas gegeben.

Es ist nichts gewöhnliches, mit einer Hand ein Clavierstück ganz vorzutragen, das ohne irgend einer Begleitung vor sich bestehen kann. Entweder müssen die Harmonien in laufende Noten gelegt sein, daß die Vollständigkeit in einander folgenden abgetrennten Säzen wegen der Geschwindigkeit das Ohr täusche, und etwas zusammenhängendes vorstelle: was Arpeggio, Arpeggiren heist; oder es müssen ausgesezte Mordenten, wie eine laufende Mittelstimm, fortrollen, und dabei unten und oben

zu

zu besonderen Säzen Plaz lassen, daß in der Tiefe gleichsam der Baß, in der Höhe der Diskant erscheinen können: dieses Blendwerk ist hier in Ausübung gebracht.

Beim Arpeggiren fänden schwerlich so viele durchgehende Noten oder Zwischenklänge Statt, sondern nur lauter mitharmonirende Töne z. B.

c g e g, e g c g,
e c g c, g c e c,
g e c e, c e g e;

viel mannigfaltiger aber ist hier der beständige Wechsel von Noten, die den Baß vorstellen.

Im ersten Theil

c g a g f | e e f e d | c e | f fis |
g d e d c | h h c h a | g h | c cis |
d c h a g fis e | d h a g fis e d c | H d | c e |
d d | G d H G.

Im zweiten Theil

gis d c h d h a | gis a | dis a g fis a fis e | dis e |
H fis e dis c H A | Gis h a gis f e d | cis e d cis h a g |
fis a g fis e d c | h f e d c h a | g e d c h a g f |
e g | f a | g g | c g e c.

Die entscheidenden Hauptklänge sind wenige.
C | C | C | F Fis | G | G | G | C Cis |
D | D | G | C | G D | G.
Gis | E A | Dis | H E | H | E |
A | D | G | G | C | F | C G | C.

Bisher haben wir es als ein Tonstück nicht als eine Fingerübung betrachtet, nach lezterem Gesichtspunkte läst sich noch folgendes anmerken.

Unsere Clavierschule sezt die Verrichtungen des Daumen und der andern Finger weitläufig auseinander; sie untersucht die Lage der Töne und Finger, um lezteren solche Pläze anzuweisen, die mit ihrer Natur übereinkommen, und ersteren die gefoderte Wirkung leisten.

Daß der Daume der kürzeste und niedrigste aber schwerste Finger, und die beiden folgenden die stärksten, vom Daume zum ersten, dann vom dritten zum vierten Finger die weitesten Zwischenräume seien; daß der Daume zum Durchschlüpfen und zur Ankettung der Läufe der fähigste, zu erhabnen Tasten unschicklich, sorgfältig müsse gewöhnt werden, leicht aufzufallen; daß die ersten Finger meistentheils miteinander abwechseln sollen und der Daume zum ersten, der dritte zum vierten leicht Töne überspringen können, hierauf lassen sich alle mögliche Regeln von Fingersaze bringen.

Im

Im ersten Schlage des ersten Theils stehen für die rechte Hand der erste zweite und dritte Finger, nicht aber der vierte; weil diese kräftiger sind als der vierte, dieser kömt aber in demselbigen Schlage noch vor, da die Hand sich ausstrecken muß: für die linke Hand steht beim h und beim d, der der höchste Ton doch ist, der erste Finger und nicht der Daume; denn der leichte erste Finger kann leichter um den Daumen herum springen, und der schwerfällige Daume seinen Posten mit Nachdruck behaupten.

Im vierten Schlage ist es für die rechte Hand immer mißlich; weil sie sehr weitgriffige Säze hat, und, um denselbigen Tasten vom anhaltenden Mordent dieselbige Finger beizubehalten, entweder mit dem vierten zum dritten vom a zum c beim zweiten Viertel, oder mit dem ersten zum zweiten vom fis zum c beim dritten Viertel springen muß: auch ist es für die linke Hand nicht weniger beschwerlich, wenn, um den Daumen in der nämlichen Stellung auf den c beizubehalten, der erste Finger sich darüber noch sechs Töne weiter bis zum a beim zweiten Viertel ausstrecken soll.

Die vier folgenden Schläge kommen mit den vier ersten ziemlich überein: des Wohlstands wegen steht beim dritten Viertel cis des achten Schlages

 für

für die linke Hand der zweite Finger, da auf das c beim ersten Viertel der dritte gekommen.

Im neunten Schlage müssen beim ersten Viertel von der rechten Hand die Finger beigezogen werden, damit das Stück, das hier eine andere Wendung gegen die Tiefe gewinnt, mit gleicher Stärke könne fortgesezt werden: deswegen bekömt das cis, da das d den Daumen hatte, den zweiten, und das folgende d den vierten Finger. Des Wohlstandes zu gefallen, tretten die Finger von der rechten und linken Hand zweimal ihre Reihe an:

3 2 1 0 1 0
c h a g fis e, übrigens aber geht die Dürftigkeit
1 2 3 4 2 1

der Spannung dem Wohlstande vor.

Im elften Schlage könnte die rechte Hand vielleicht auch mit dem zweiten dritten und vierten, statt ersten zweiten und dritten Finger, den Mordent bestreiten: bei der linken springt der erste Finger wieder über; sie verändert aber

Im zwölften Schlage beim dritten und vierten Viertel ihre Lage; weil der nämliche Finger der Daume, wenn er den dreizehnten Schlag anfangen soll, nicht der lezte im vorhergehenden sein darf: also darf der zwölfte Schlag nicht mit diesem Fin-

Fingersaze 1010 aufhören, wenn der dreizehnte anfängt 01 ꝛc.

Der dreizehnte Schlag, der sich selbst förmlich accompagniret, ist sehr heiklich vorzutragen.

Im lezten Schlage des ersten Theils greift die rechte Hand das d und g mit dem ersten und vierten, das H und d mit dem ersten und dritten Finger, hiedurch erhält der Daume und die ganze Hand eine ungezwungene wohlanständige Lage. Die linke Hand hätte auch das zweimalige d mit dem nämlichen Finger nehmen können; diese Freiheit beides zu thun, kömt daher: für die rechte Hand fallen zum fis und g der dritte und vierte Finger, für die linke Hand der erste und Daume; der Zwischenraum lezterer ist viel weiter als ersterer, und daher kann die linke mit zwei aneinanderstehenden Fingern auch um vier Töne sich ausstrecken, was der rechten zu schwer fiele.

Auf die bisherige Grundsäze fuset sich die Bezieferung des zweiten Theils.

In gegenwärtiger Vorschrift fällt das Stück leichter für die linke Hand aus, wer sie gemächlicher mit der rechten spielen will, darf nur das ganze Stück um einen Ton höher schreiben, dort Violinschlüssel sezen wo Altschlüssel steht, und statt Baß, soll der Altschlüssel in die Reihe tretten.

Anmerkungen
über das vierte Versett des STABAT MATER und über die gegenseitige Verbesserung.

Man muß nicht glauben, daß das Allegro bei den Alten ein so flüchtiges Zeitmas gewesen sei, als bei uns, sonsten wäre es zu einer weinenden Arie unschiklich.

In diesem Ritornell haben wir, um das trokene zu vermeiden, der zweiten Geige Tab. XIII i) haltende Noten gegeben, der Bratsche andere Töne angewiesen, und meistentheils die nämliche Bewegung gelassen, als an dem Orte, k) wo sie eine Siebente, die von der ersten Geige nicht aufgelöset wird, austauschet und auflöset.

Tab. XII i) Pergolese sezt hier richtiger, als die meisten unserer heutigen Meistern. Er schaltet die Zusammenstimmung vom Es zwischen den Harmonien vom B und As fleisig ein, statt, daß man jezo öffters nach dem Hauptklange G das F als Hauptklang vernimmt, wodurch die Ohren nicht wenig beleidigt werden.

(46. §.

(46. §. Tonsezk.)

Man vermischt fast allgemein den Begriff des Wortes *dolce* mit der Vorschrift *piano*: sehr unrichtig. Piano gehört dorthin, wo die Singstimme von den Instrumenten begleitet wird, sonsten aber wenn ein Gesang nicht mit der nämlichen Stärke soll vorgetragen werden, schreibt man dolce. Das p. p. schickt sich selten ins Ritornell, es sei dann, man wiederhole einen Sinn, oder eine gewisse Bewegung, die schon mit Stärke vorgekommen, oder, man bereite das Ohr zu einer Ueberraschung vor, wie hier Tab. XIII. l); dann macht m) nach dem dolce das forte, da der Period wiederholet wird, gute Wirkung.

Tab. XV i) Die Alten haben vielleicht noch nicht daran gedacht, daß manchesmal eine gute Wirkung entstehe, wenn die Bäße, statt mit dem Bogen zu streichen, die Saiten kneippen. Eben deswegen, weil die Geigen und der Baß abgestuzt sind: so wird durch das Anhalten und angenehme Singen der zwei Bratschen k) das leere vermieden. Diese Verbesserung hat ihre vielfältige Anwendung, und es läst sich hievon immer gute Wirkung versprechen, besonders, wenn sie in Dritten dahergehen.

l) Die widrige Bewegung der zwei Bratschen mit der Grundstimme fällt hier sehr gut aus.

m) Im gemeinen Sezen hätte ein anderer gewiß der ersten Bratsche im zweiten Viertel statt d das c, und folglich dem Baß statt der 7 die $\frac{6}{5}$ gegeben, aus Ursach; weil die sieben Töne der Leiter noch wenig bekannt sind. Man glaubt eben, das wäre der siebente Ton, wenn z. B. im C das H die $\frac{6}{5}$ hat; allein wenn man erforscht, daß das nur die Umwendung des fünften Tones G ist: so wird man leicht begreifen können, welchen Schaden die Alten Vorurtheile den Wissenschaften bringen.

(35 § Tonsezk.) Unsere Begleitungskunst gibt noch weitläufig die Ursachen an.

Das E hier im Baß darf nicht für ausschweifend angesehen werden, als hätte sich Pergolese Tab. XIV i) bis ins F verlohren; weil das E auch der vierte erhöhte Ton in der Leiter vom B sein kann: nun bleibe in der Bezieferung die 6 weg.

(§. 30. Tonsezk.)

Tab. XV n) Auch diese Bezieferung der $\frac{6}{4}$ ist der Tonfolge und dem schönen Gesange der Bratschen eigentlicher, als, wenn das Es nach dem F der Hauptklang würde.

(47. §. Tonsezk.)

Tab. XV o) Diese schmachtende Bewegung der Bratschen befördert den Ausdruck ungemein.

Tab. XV

Tab. XV p) Wir haben hier wieder die Aenderung, wie schon im instrumentalischen Eingange vorgenommen. Die erste Ursache war die Verschönerung des Baß; denn der Zwischenklang, der einen halben Schlag lang verdrießlich anhält, und eine sehr übelklingende, ohne Vorbereitung eingetrettene Siebente, ja noch dazu in der Baßstimm vorstellte, muste weggeschaft werden Tab. XIV k). Wenn man nur heutiges Tages auf eben dasjenige mehr Acht hätte. Wie oft muß das Ohr z. B. zwischen D und H mit einem unerträglichen Cis, und noch zur Harmonie D, ja manchesmal einen ganzen Schlag hindurch gequälet werden, wie Tab. XIV F. 4. (Von den Uebelklängen, besser und schlechter klingenden siehe die Tonwissenschaft.) Die zweite Ursache war, um den heftigen Ausdruck des Worts nati, worinn die Mutter ihres Sohnes Schmerzen beweinet, noch geltender und schärfer vorzustellen, wenn eine weiche Tonart des zweiten Tones vor der raschen Harmonie des fünften Tones mit der grosen Dritte hergehet.

Tab. XVII i) Wir haben hier den obigen Fehler Tab. XVI i), der hier wiederkömt, auf eine ganz andere Art abgeholfen, die nicht nur regelmäsiger, sondern auch angenehmer ausfallen muß.

Tab. XVII k) Diese Ausweichung ist unerwartet und überraschend.

Tab. XVI k) Der Zwischenklang Es in der Grundstimme, der Baß C, l) der als eine Umwendung vom F nach dem siebenten und schlußfallmäß gen Tone D, unmöglich folgen kann, und m) die ohne Vorbereitung frech hingeworfene Neunte haben wirklich einer Verbesserung Tab. XVII l) nöthig.

Tab. XVIII i) Dieser Schlag schickt sich nicht hieher; denn er dient zum lezten Schluße eines ganzen Versettes, statt daß er die zwei Solo, wozwischen die Singstimme Athem hohlt, angenehm verbinden sollte: man sehe dagegen Tab. XIX i).

Tab. XVIII k) diese zwei Schläge sind sehr gezwungen. Wir haben Tab. XIX k) einen neuen Schlußfall gesezt, der sehr mannigfaltig ist, aber in wenigen viel sagt, und sich auf das erste Ritornell beziehet.

Nun tritt ein Liebhaber auf die Bühne, der allen deutschen Tonsezern Ehre macht.

Es ist Freiherr v. Dallberg.

Die künstliche Spielart dieses feinen ästhetischen Musensohns, die das Feurige und Sanfte, Geschwinde

schwinde und Sangbare, die rollenden Läufe und das künstliche Anhalten in eine seltne harmonische Eintracht bringt, wurde schon überall bewundert.

Nun fehlte noch, den Lorber in der Gesangdichtkunst selbst zu erringen.

Jezo, wo fast nur allein diejenigen recensiren, deren Kräfte nicht hinreichen, ein eigenes Werk aufzustellen — (fast wär uns Hr. Dramaturgist hiebei wieder eingefallen) gehört keine gewöhnliche Kühnheit dazu, seine blose Brust jedem Gegner darzubiethen.

Wenigstens muß sie vor allem neidischen Anfalle mit überzeugenden Gründen gesichert sein. Und von dieser Gattung ist die gegenwärtige Sonate.

So wie das Allegro voriger Sonate vom Freiherrn von Kerpen voller Feuer, voll aufbrausender, aber harmonischer, angenehm einnehmender Stürmen war: so ist gegenwärtige das Gepräge der Sanftmuth. Allein beider Sonaten Anlage ist sehr verschieden. Jene hatte nur zwei Stück, nach dem Allegro folgte ein süßer Rondo, sein Gang war Idillenmäsig — die Schilderung ein anmuthvoller Hain — das Gepräge Naiftät: diese aber hat einen lustigern Rondo, zu einem sanften Allegro, welche beide äusserste Stücke von einem

edlen

edlen Menuett vermittelt werden. Wenn nun gegenwärtiger Sonate erstes Stück hiziger wäre: so würde der ganzen Sonate die Karakteristik des Sangbaren fehlen — eine unentbehrliche Erfodernis; wär das erste Stück ohne einiger Wärme: so contrastirte das Mittelstück der Menuett gar nicht, die Sonate würde matt, der Zuhörer müste gähnen. Da aber das erste Allegro ein täuschendes Gesang mit feurigen Stellen schliesset, der sublime Menuett, ein erhabenes Tanzstück in die Mitte kömt, und dann ein freier, munterer Rondo darauf folgt: so haben wir in gegenwärtiger Sonate den Inbegriff von allen, dabei contrastirenden auserwählten Karakteren, die sowohl den Verstand mit neuen Wendungen vergnügen, als das Herz in einem süsen Gelaise dahinschlummert.

Hieraus lernen die lehrbegierigen Tonliebhaber, wie schwer es auch sei, nur den Plan von einer Claviersonate wohl zu überdenken, und welch starken Bezug die philosophischen Grundsäze auf die ästhetische Schönheiten haben.

Der erste Theil des ersten Allegro hat viele und mancherlei Perioden, die ineinander geweben sind. Sie lassen sich eigentlich in 14 zergliederen.

Der

Der erste Period hat 4 Schläge, und macht einen Schlußfall vom vierten in den ersten Ton. Sehr singend und angenehm ist die Idee hievon.

Der zweite Period hat 2 Schläge, und hier wächst schon die Rede ein wenig, das Verstärkerungszeichen, das zu Ende des ersten Schlages wächst und zu Anfang des zweiten abnimmt, verbreitet hier gleichsam Licht in eine ländliche Scene eines belaubten Thals. Der alltägliche Schlender hätte hier im ersten Schlage vielleicht vom Baß stäts das d anhalten lassen, allein der Freiherr von Dallberg hat ein zu feines Gehör, als daß er nicht den Mißlaut eines unaufgelößten Uebelklanges schon in den Umwendungen deutlich vernehme. Der Stilus floridus, wie in der Mitte des vorigen Jahrhunderts P. Kircher jenen Saz nannte, wobei ein Ton anhält, findt nicht statt, wenn widersprechende Harmonien vorkommen; denn

6 6
5 4
G A sind eben so als

7 5
E D gefehlt: man lese nur hierüber der Tonsezk. §. 16. S. 41 weitläufiger nach.

Wenn im zweiten Schlage dieses Periods das A sollte beziefert werden, wäre folgende Ueberschrift

schrift $\overset{7}{\overset{4}{A}}$ richtig? — insoweit es nur dasjenige andeuten soll, was in der Harmonie von diesem alleinigen Instrumente vorkömmt: so widerspricht sie nicht; wenn sie aber etwas Ganzes sagen, die Trias harmonica wenigstens, oder den Hauptklang mit seinen zwei Wohlklängen bestimmen soll: so ist sie höchst unkenntlich und unzulänglich den Organisten zu leiten. Sie müste also folgende sein $\overset{7\ 6}{\overset{6}{\overset{4}{A}}}$ um hieraus zu erkennen, daß das D mit der Elfte der Hauptklang ist, und die Fünfte a zum Grund liege.

Die Hauptklänge des zweiten und dritten Periods sind $\overset{7}{E}$ $\overset{kl.5}{Fis}$ | G D |

Der vierte Period spricht mit Entscheidung. Hier kommen die drei fürnehmsten Töne der Leiter vor, und bestimmen voller Kraft den Schlußfall. Nun ist der erste Vortrag geendigt, und da der erste Period nur mit dem vierten Ton einen Schlußfall hatte: so bekömmt der ganze Vortrag zur Entscheidung einen Schlußfall vom fünften in den ersten, und noch auf jene prächtige Art, daß der vierte vorher in den ersten falle, eh der erste den fünften zulasse, und dieser in den ersten falle.

Beim

Beim fünften Period tritt ein ganz neuer Vortrag ein, dieser schliest noch einmal im D, mischt auch zur Mannigfaltigkeit noch den sechsten Ton H und den zweiten Ton E, beide mit der weichen Dritte ein.

Der sechste Period schließt gleich vom erhöhten vierten Tone Dis in den fünften E: von diesem Schlußfalle gibt die Tonwissenschaft die Ursache und die Sezkunst Beispiele an.

Nach dem vierten Period, der viel Geist und Kraft hatte, kontrastiret der fünfte naife Period mit seiner ungeschmünkten niedlichen Sprache. Das ganze Stück wird durch die Neuheit des Schlußfalls im fünften Tone E belebt. Es scheint aber fast unmöglich, daß sich die noch folgenden vollständige vier Zeilen ohne Monotonie erhalten sollen; weil in der zweiten schon der weiteste Schritt gewagt worden. Eine solide Zergliederungskunst überführt uns aber leicht von der Möglichkeit, wenn wir nur einsehen wollen, daß der neunte Period vom ersten Tone A im fünften Tone E schliese; der zwölfte einen verstellten Schlußfall cadenza finta ins weiche Fis den sechsten Ton leite; und erst der dreizehnte, der wiederholet wird, im A mit Entscheidung endige. Also die Kunst der mannigfaltigen Unterhaltung und vergnüglichen Aufhaltung

tung erzwingt dasjenige, was einem rohen Tonsezer eine unübersteigliche Hinderniß schien.

Der siebente Period fällt vom ersten Tone A in den fünften E; den nämlichen Schwung ahmt im achten Period der sechste Ton das weiche Fis nach, das in seinen fünften schlußfallmäßigen Ton Cis mit groser Dritte und groser Fünfte sinkt.

Eigentlich sollte ein jeder Period drei Bestandtheile zählen; weil ohne dieser Combination nichts gesagt wird, gemäß jener Praktik, in der Aristotelischen Schlußkunst, die zu jedem Sinne subjectum, copulam und praedicatum erfodert. Allein, da leztere zwei bisweilen in demselbigen Worte stecken: so geht es auch in der Tonknnst an, daß ein Schlußfall mit zwei Harmonien sich befriedige.

Der neunte Period (periodus fusa) enthält ein sehr mannigfaltiges Geweb, das auf abgestuzte kleine Sinne (membra succincta) ungemein kontrastiret. Man glaubt, die Harmonie D wolle auch den zwei vorigen Perioden nachahmen, sie trift aber zu Ende des zweiten Schlages eine herrliche Abweichung, um sich der Erwartung zu entziehen; mit nicht minder betrügerischen Seitenwendung geht der dritte Schlag ins weiche H über, hievon kehrt der vierte Schlag ins A mit bündigem Schlußfalle zurück, und hier fällt der erste in den

fünften.

fünften. Die Hauptklänge dieser 5 Schläge sind bemerkungswürdig

D | A Gis | A Ais | H AE | A E.

In einer aufwallenden Bewegung der linken Hand sagt der zehnte und elfte Period das nämliche, was vorher beim siebenten und achten schon vorgekommen war.

Der zwölfte Period kömmt auch mit dem neunten bis auf die 5 lezten Viertel in der Harmonie überein; denn hier erscheint der siebente schlußfallmäßige Ton Eis mit seiner verminderten Siebente, und leitet uns auf eine kurze Zeit ins weiche Fis. Die Hauptklänge des lezten Schlages sind:

$\overset{13}{\text{Fis}}\ \overset{12}{\text{A}}$ Gis. Die Dreizehnte hier war von vorhergehender Siebente richtig vorbereitet, und löset sich gehörigermassen in die Zwölfte auf.

Die Hauptklänge des dreizehnten Periodes sind folgende

AE AE A | HFis HFis H | A $\overset{7}{\text{H}}$ E | A.

Nur solche verwandte Hauptklänge, wie der erste und fünfte Ton, können einander gedrängt, in der Figur als Achtel, folgen.

Beim vierzehnten Period kömmt eben dasselbige Gesang, ; wie jener zweiter Vortrag im fünften

Periode war, zum Vorscheine, aber in veränderter Gestalt. Sollte das kein Fehler sein, daß jezo im Aufschlage kömmt, was vorher im Niederschlage stund? — Im Gegentheil: dies ist ein musikalischer Trogus, wie in den Fugen, wenn das nämliche Gesang Slargato und Stretto d. i. ausgedehnter und eingeschränkter wiederholet wird. Auch hievon läßt sich eine bestimmte Ursach einsehen und empfinden, sie ist folgende:

Da der Vortrag durch lauter abgestuzte Sinne geschah, wurden die Sinne in einen engen Raum gedrängt; dieser launigter Gang war nichts anhaltendes, und gieng platt vorüber. Da aber am Ende in Art einer Ausführung dasselbige Gesang wiederkömmt, so fodern die entscheidenden schlußfallmäßigen Töne auch eine ihrer Wirkung entsprechende Lage, und es darf nicht mehr

der I, VII, I, VI, II, V, Ite Ton
das 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3te Viertel, sondern muß
das 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1te Viertel einnehmen,
wie es der Tonsezk. §. 3. 4. 5. 6. 7. 8. ausführlich erklären.

Nach vollendetem ersten Theile kommen noch drei Stöße von der A Harmonie, um diesen Ton dem Gehöre mit mehr Nachdruck einzuprägen. So

noth-

nothwendig ein dergleichen Zusaz oder Schwanz (Coda im Italienischen) ist: so ungeheurer Mißbrauch wird hievon von den Italienern und den nachäffenden Tonsezern durchgehends gemacht. Man hört ein monotonisches Getös, einen unchristlichen, wahrhaft türkischen Lärmen, und dem armen Timpanum so nachtheiliges Geräusch, daß man fast besorgen sollte, das anhaltende Schlagen auf einem Fleck müste manchem das zarte Häutgen endlich gar versprengen.

Der zweite Theil hat 15 Perioden, dann wiederholt er alles im D, was bisher im A (vom siebenten Period angefangen) vorgekommen war.

Worinn die Kunst der wesentlich unterschiedenen Aus- und Fortführung bestehe, wollen wir nun in einer meisterhaften Sonate eines vortreflichen adelichen Clavierspielers untersuchen. Eine solche Wendung, die das nämliche Gesang beibehält, und gleichsam in die entfernteste Weltgegenden das bezauberte Gehör versezt, wie im zweiten Schlag des dritten Periods, heist Ausführen. Einen und denselbigen Gang beibehalten, aber dabei neue Gesänge anbringen, wie der 5. 6. 7. 8. 9. Period, heist Fortführen. Die schwache Tonart das weiche E, das gegen dem vorhergehenden spizigen A ganz

stumpf scheint; die schneidende Folge vom weichen H, die im achten Periode schlieset, und im neunten an der Stelle des erwarteten Schlußfalles dem Fis den ganzen vorlezten Schlag hindurch, die Elfte läst, und selbige beim lezten Schlag in die weiche Dritte auflöset und vermittels des siebenten Tones Cis ins D wie nach Haus zurückführt; der neu eingeschaltete dreizehnte Period voll von Schlußfällen; der vierzehnte Period, der derselbige ist, wie jener fünfte im ersten Theil; der fünfzehnte Period der auch wieder mit abgestuztem Sinne in den fünften Ton A fällt, um das Gehör zum folgenden anhaltenden Gesang aufmerksamer zu machen — dies sind pur Züge eines tiefdenkenden Kopfes, und eines Adlerschwünge fähigen Genies.

So weit vom ersten Allegro.

Das Mittelstück ist kein geiler Tanzmenuett, sondern ein erhabnes Gesang, das blos im Zeitmase hiemit übereinstimmt. Man merkt es auch am ersten Period, oder am ersten und zweiten zusammengerechnet, daß hier ein Rithmus von 5 Schlägen vorkomme, wobei die regelmäßige Bewegung der Füsen ihre vorgeschriebene Schritte nicht anbringen kann. Daß sich hier ein so widersprechende rithmische Zahl von 5 einschleiche, ohne daß fast

das

das Gehör es wahrnehme, vielweniger beleidiget werde, ist die besonders künstliche Verlegung schuld. Der vierte Schlag 1) vertritt zwei Stellen, er dient dem dritten 3) als Epitasis Nachsaz und dem Fünften 2) als Protasis Vordersaz, oder dem vorhergehenden als zweiter, und dem folgenden als erster Schlag, und so schmelzt eine Idee von vier Schlägen in drei zusammen.

Der in widriger Bewegung ungezwungen singende Baß 4) verdient Bemerkung.

Feurig und mit durchdringlicher Kraft tritt 5) die Unterhaltungssiebente g des fünften Tones A zum Grunde ein, und das Stück wird dadurch mehr belebt; weil vorher der stumpfe Ton G 1), der fünftenweis zurückgängig- verwandte Ton einen ganzen Schlag eingenommen hatte.

Mit äusserster Mannigfaltigkeit nimmt die weiche Tonart E 6) bis zum Schlußfall ins A 7) fast drei ganze Schläge ein.

Der zweite Theil ist voller künstlichen Gewebe, voller Nachahmung, unterhaltender Mittelstimme, niedriger Gegenbewegungen: Das Gehör wird von Neuheiten immer zu Neuheiten begieriger, und wir

 sezen

setzen ohne weitere Zergliederung die Hauptklänge hievon her:

A	E	A	D
D	A	D	Dis
E	As	D	H
E	E	D A	D.

In der weichen Tonart D folgt hierauf ein sanftes Trio. Diese Benennung ist eigentlich durch einen Mißbrauch entstanden.

Die gewöhnlichen Menuette, die zur Belebung der munteren Füße, zur Abmessung der Schritte, und zur elektrischen Bewegung und künstlichen Wendung aller Gliedmasen eines schlanken Wuchs die Töne rithmisch einkleideten, hatten niemalen das Vollständige der Harmonie zum Gegenstand: sie suchten im Gegentheile weniger Mannigfaltigkeit in den begleitenden Stimmen, um das Metrum der Töne deutlicher zu vernehmen: deswegen hörte man niemal noch eine Bratsche bei den Menuetten. Waldhorne, Flöten und vielleicht solche Instrumenten, die das Gesang erheben sollten, wurden dahingegen angebracht, und durchgehends schwiegen diese aufbrausende Instrumenten, wenn ein süsses weiches Zwischenstück in der Mitte fortschlich.

Dieses Zwischenstück bekam von den drei Bogeninstrumenten, die allein übrig blieben, den Namen

men Trio. Jezo aber nennt man dieses Zwischen-stück Trio, wenn auch 7 wesenliche Stimmen mit concertiren, oder wenn es von einem einzigen Instrumente wie hier vom Claviere vorgetragen wird. Viel eigentlicher ist daher die Ueberschrift Menuetto II. oder der zweite Menuet.

Nun folgt ein freier munterer Rondo: dieser besteht aus drei Stücken:

1) Der Rondo selbst.

2) Ein Zwischenstück, das mit dem Rondo ein Stück ausmacht; weil er dicht darauf wieder anschliest, und noch einmal gespielt wird.

3) Das nächstfolgende Gesang aus dem weichen H, das mineur heist; weil die Franzosen die harte Tonart majeur nennen. Auch jezo erhalten die Zwischenspiele vermischter den Namen mineur, wenn sie auch aus der harten Tonart gehen.

Lezteres weiches Gesang kontrastiret auf eine edle Art mit dem vorigen Rondo; denn seine Bewegung ist gelinder, die Tonfolge gemäsigter, und die Harmonien überhaupt zärter.

Dieß ist also das Produkt eines gefühlvollen Spielers, der die Wirkung anderer Tonstücke auf sich genau untersuchet hat, um selbst Empfindungen zu erregen, tiefdenkende Köpfe mit eigenen Tonsezungen zu unterhalten, und — die Herzen zu rühren.

Wir wählen uns nun auch eine Klopstockische Ode mit Gesang von Hrn. Neefe zum Gegenstand der Betrachtung.

Hr. Klopstock, dessen Name unsern Nachbarn schon furchtbar geworden, bedarf freilich unseres Lobes nicht; sein Glanz gewinnet hierdurch keine neue Verbreitung; allein, wir würden uns eines Hochverraths gegen unsern Parnaß schuldig machen, wenn wir nicht auch den deutschen Dichtern, und dazu von der Größe, wie Klopstock, unsern frohen Dank warm huldigen wollten; wenn wir nicht an ihm unsere vaterländische Wünsche abschickten, daß unter der Anführung eines solchen großen Dädalus vielleicht junge aber gehorsame Ikari sich emporschwingen, alle wässerigte Hindernisse durchsetzen, die Muttersprache von den widerwärtigen Labirinthen entwickeln, und eine besondere Gattung von musikalischen Gedichten, von harmonischen Versen, von sangbaren Silbenmasen bilden und unsere Olimpische Mustersäle bereicheren mögten.

Nur der Faden, der Leidfaden, eines solchen großen Geistes gehört dazu, nicht eben seine Grösse zur gefoderten Absicht; denn sonsten mißbrauchten wir die Güte des Schöpfers, der nur alle Jahrhunderte solche Gaben schenkt.

Nur

Nur Klopstock kann die Schatzkammer der deutschen Poesie solchen noch bis hieher idealischen Zöglingen öfnen, ihnen die Macht des Ausdrucks, den Reichthum der neugeschaffenen Worten, das Erhabne der malerischen Sinne zeigen. — Genug — wir kommen auch zu Hrn. Neefe.

Dieser glückliche Gesangdichter, der eine solide Theaterkenntniß besitzet, die sichere Karakteristik der Schilderungen, die Ebbe und Fluthe der Leidenschaften, die jeder Lage angemessenen Gesänge inne hat, und ästhetische Noten sezt, ist der Verfasser gegenwärtiger Arie.

Eine Baßstimm, zwei Bratschen und ein Violonzell, der Helldunkle Ton Es, (dunkel an sich, hell durch seine verwandten Töne g und d den leeren Saiten) —

Die Sommernacht — welch' eine seltne Harmonie?

1) Ein kurzer Eingang, vielmehr aber der Anschlag des Tones für den Sänger, doch nicht ohne Wirkung; denn es ist eine sanfte, dem Gegenstande genau entsprechende Vorbereitung.

2) Die Singstimm schimmert ungemein hervor, da gleichsam die ganze Natur 3) 4) in einer dunkeln Unthätigkeit hinschlummert. Nicht nur

die Höhe des ersten es sondern auch das im Durchschnitt des Schlages wegen der Stärke und Schwäche des dritten und zweiten Viertels, angebrachte zweite es 5): also Töne und Noten tragen zur gegenwärtigen Karakteristik ausserordentlich viel bei. Auch jener Saz, wo die zweite Bratsche 6) höher ist, als die erste, um unverrükt zwei Schläge hindurch das es anhalten zu können, verbreitet in der ganzen Harmonie eine bezaubernde Stille.

7) Wir sehen es, wie der Schimmer allmälig fällt, und in die schwarzen Thäler herableuchtet.

8) Eine kleine Wiederholung der vorigen Pinselzüge, aber etwas stärker; weil jezo die Singstimme schweigt, und Athem holet, die sonsten bedekt gewesen wäre, wenn auch vorher die Bratschen sich vernehmlicher hätten sollen hören lassen. Während dem, daß 9) die erste Bratsche und 10) der Baß aushalten, düftet die zweite Bratsche 11) Ambrosien-Geruch: Wem nebst der Ton- auch die Farben- und Geruchleiter bekannt sind, dörfte hieran weniger Anstand nehmen, was vielleicht manchem antiquarischen Siegelbewahrer der ehemaligen Vorurtheilen als eine widersinnige Afterlehre klingt.

Daß die kurze Silben che 12), *ten* 13), de 14), große und weiße Noten erhalten: Hieraus folgt

folgt eben noch nicht, als habe Hr. Neefe gegen die Prosodie einen Fehler begangen. Bei den Worten Ge rü che, Düf ten, Lin de, liegt die lange Silbe immer auf dem ungraden und starken, die kurze Silbe immer auf dem graden und schwachen Taktheile; wie es der strengste Reimschmiede nur fordern dörfte: Die kurzen Silben aber werden freilich noch länger angehalten, und das geschieht zur Verschönerung des Gesanges. Es leiden auch die folgenden Worte nicht das mindeste dabei; denn die Silben mit den 15), von der 16) in den 17), sind eben so gut rithmisch behandelt, als wenn ein kalter Tonsezer (wie bei einer Ripien Singstimme) vier platte Viertel zu den vier Silben hingeschrieben hätte.

18) Eine abgetrennte Bewegung der Bratschen, denen der Baß 19) wechselsweise vorschlägt, täuschen das Gehör bei gegenwärtiger Vorstellung sehr glücklich. Diese Begleitung ist so unterhaltend, als hierdurch der Sänger ungemein erleichtert wird.

Die Tonfolge bis hieher ist sehr einfach; jeder Period hat seine sichere Wendungen; jedes Glied thut seine Dienste: so entsteht eine harmonische Kette, die uns vom Anfange bis zum Ende gelaismäsig fortleitet. Jene Harmonie 20), da der Baß mit $\frac{6}{4}$, statt der gewöhnlichen $\frac{6}{3}$ beziefert wird, ist so naif

naif als selten. Warum sollte nicht auch die Grundstimme frei die Fünfte anschlagen können, in einer Umwendung, die von dreien Harmonien die verlegteste und künstliche ist? Sie wird deswegen so kontrastirend, weil ein Hauptklang im Grunde vorhergegangen, und die zweite Bratsche gewinnt hiebei noch Gelegenheit, in einer ausgezeichneten widrigen Bewegung, zur ersten Bratsche gerechnet, die sanftesten Töne ineinander zu schmelzen.

21) Da die Singstimm schwebend anhält, wehen die Bratschen verschiedene flatternde zur Hauptharmonie und zu den Wohlklängen nicht unschickliche Töne daher; das Anwachsen in der Stärke 22) stellt ein großes Sausen vor, das die Täuschung begünstiget.

23) Nun wächst die Rede. Die kleine Verstärkerungen und besonders im zweiten Achtel beim Baß 24) erheben das ganze Stück. Herr Neefe wiederholt die Worte von der **Blüthe**, eh der Sinn ganz ausgesagt wird: diese Wiederholung 25) bekräftiget den Ausfall des Sängers, den er thut, gleichsam von anhaltenden Wehen überführt, daß seine Täuschung gegründet sei; sie ist auch deswegen berechtiget, daß das Wort **Wehen** schon einen bestimmten Ausdruck angebe, eh noch das Wort her erscheint. Man müste also nur darin die Wieder-

der-

derholung kritisiren, daß bei einem verneinenden Sinne das Hauptwort nicht so lang verzögere, und dadurch eben das Gegentheil vernommen werde: Auch diese Anklag läßt sich leicht abwenden, wenn der Sänger gleichsam strauchelt und diese Idee fragweise wiederbringt .von der Blüthe? von der Blüthe nicht? Inzwischen mag doch leicht das schöne Gesang, worein sich ein Tonsezer nicht selten verliebt, diese kalten philosophischen Einwürfe verdrängt haben.

Das herzerhebende, aufwallende Steigen der wohltönenden Singstimme 26), die aushaltende 27) und in der Stärke zunehmende 28) Bratschen, das vereinte Abfallen des Sängers 29) und der Bratschen 30), die verwandeten, freundschaftlichen Hauptklänge, das harte As 31) das weiche F 32) das Es 33) das B 34) sind der Bemerkung gewiß würdig.

35) Ein kurzes Ritornell vermittelt beide Strophen.

36) Freilich sind die Worte: ihr Todten es mit euch dem sinkenden Gesange 37) nicht so zuträglich, als jene: in die Thäler sich ergiest; aber im folgenden 38) hat sich der Gesangdichter weit übertroffen; denn das Gesang hat hier eine eigene und weit niedlichere Schwenkung als oben erhalten.

Hier

Hier ist noch jener wohlgerathene Saz des Violonzelles 39), das Fünftenweis in die Höhe steiget, und gleichsam mit demselbigen Finger gelinde Schwebungen vorbringt, als bemerkungswürdig nachzuholen.

40) Der Baß hat keine Beziefferung erhalten; denn wir können die obere Töne f und as in den Bratschen 41) nicht als wesentliche harmonische Antheile betrachten. Dieß ist eine Bemerkung, die nur von einer soliden Tonwissenheit gezeugt werden kann: und das Resultat einer hierauf gegründeten Praktik ist: *Die uneigentlichen Töne von den Uebelklängen söndern.* Man lese hiervon unsere Tonschule S. 142. 143. nach.

42) Das C welches zum Hauptklange B eine ohne Vorbereitung angeschlagene Neunte wär, ist eine Freiheit, die sich dem Gesange zu gefallen Hr. Neefe herausgenommen hat. Uebrigens muß bei jeder mittelmäsigen Aufführung dieser deutschen Arie eine dem Ausdrucke entsprechende Wirkung selbst dem Hrn Neefe das Lob sprechen. Liessen sich doch in unsern harmonischen Bibliotheken mehr solche Produkten finden, und gäbe es mehr patriotische Tonsezer, die das tief-beschauliche nach den Gründen der ästhetischen Tonwissenschaft mit dem Gefäl-

fälligthätigen (nach der Angabe eines sprechenden Melodiensazes) wie Hr Neefe in gegenwärtiger deutschen Arie, zu verbinden wüßten.

Wir versprachen bei der Ankündigung unserer Monatschrift von allen möglichen Stilen Beispiele zu zergliederen. In gegenwärtiger vierfachen Lieferung der vier lezten Monaten des ersten Jahrganges lag 1) eine karakteristische Instrumentalmusik zum Grunde: Die Sinfonie zur Tragödie Hamlet, 2) eine strenge Kirchenmusik: das vierte Versett aus Pergolesens *Stabat mater*, 3) für den Kammerstil ein galantes Clavierstück, 4) zur Singübung: eine deutsche serieuse Arie. Sollte nicht noch, auch aus dem komischen Stile, ein Urbild den Tonliebhabern zur Aufmunterung und den Schülern zur Betrachtung dienen? — Ja, wir entlehnen aus der Operette der Töpfer von Hrn. Andre eine komische Arie und sezen sie her, nicht mit Instrumenten, wie sie ursprünglich; sondern wie sie als Clavierauszug erst nachmals geschrieben worden.

Hr. Andre ein fruchtbares musikalisches Genie, der zuerst durch eigene Flügeln des Nachsinnens und der Wärme seiner harmonischen Säfte sich in die Höhe geschwungen, nachmals aber die ächte Richtung von ächter Theorie wie von ausdruckvoller Praktik lehr-

lehrbegierigst eingesogen, ist der Verfasser gegenwärtiger Arie.

Wir staunten über die Unwissenheit des Berliner Recensenten, der im nämlichen Orte den Mann mißte, der doch im Stande gewesen wäre, über die ganze kuhrpfälzische Tonschule hinlängliche Erläuterung zu geben.

Es verdient Mitleiden: **nichts wissen**, aber **nichts lernen wollen**, sezt den Menschen unter seine Vorzüge herunter; weil es den Gebrauch der Vernunft verbannt.

Dieß ist die wahre Verhältniß des Berliner Pasquillanten. In einer solchen geschmacksvollen Residenzstadt, wie Berlin, wo der einsichtsvolle Monarch den Wachsthum der schönen Künste mit königlichen Geschenken erwärmet, wo die Akademien der Wissenschaften den fast möglichen Grad der Erleuchtung erreicht haben, wo die Feinheit der Staatsklugheit mit der Aesthetik um den Vorzug kämpfet — ist es möglich, daß in einer öffentlichen Zeitung, die das Gepräge des Universell-Geschmaks tragen soll, weil hiezu die verdienstvollen, in jeder Gattung Professor mäsigen Mitarbeiter gewählt werden — daß hier die Catheder der Tonkunst ein Pasquillant eingenommen habe, der mit Schimpfworte seine Beweise anfängt, und mit Spöttereien schliest, da er doch vom

Bu-

Buche nicht das mindeste verstanden, und durch eine einzige Aufgabe zum ewigen Stillschweigen gezwungen werden; der hiedurch die großen Männer im musikalischen Fache gleichsam verdächtig gemacht hat, die doch gewiß so wenig Antheil daran nehmen, als das feine Porcellain mit dem Gassenkoth in Verwandtschaft steht?

Wir rathen also aus patriotischer Menschenfreundlichkeit einem Verleger von Recensionen, lieber einem redlich gesinnten und verständigen Manne das musikalische Fach anzuvertrauen, um so mehr, als uns Hr. Andre in beidem Betracht als der würdigste bekannt ist.

Daß wir seine Arie einrücken, ist keine Schmeichelei, die von National-Partheiligkeit herrührt: wir wissen auch, daß wir durch ihre Bekanntmachung ihm keine Trophäen bauen; denn er hat noch andere Werke verfaßt. Blos, um in der besonderen komischen Gattung ein ächtes Muster aufzuweisen, und, um dem neidischen Theil einer gehässigen Sekte den Hrn. Andre im wahren Gesichtspunkte zu zeigen, lassen wir ihn hiemit zum erstenmale auftretten.

Der Karakter dieser Arie ist ländlich, und läßt sich in so weit nur vom Erhabnen herab, als einem drolligten Pursche eine lustige Prophezeihung vorgesagt wird. Die Bewegung, die Tonfolge sind die

ächten Pinselzüge der Komik. Ein schwätzendes Mädgen behauptet bis ans Ende einen ihrer aufbrausenden Munterkeit entsprechenden Vortrag. Sie plaudert, und plaudert — dann wiederholt sie es, und tändelnd scherzend sagt sie zehnmal, was sie ihm schon so oft eingebunden hatte.

Eine bündige Vorbereitung spricht, eh die Sängerin noch anfängt.

Wir zergliederen diese ganze Arie in vier Theile.

Der erste und dritte Theil sind die eigenen Bestandtheile, der zweite und vierte sind nur Zwischensätze.

Der erste Theil hat zehn Perioden.

Die Hauptklänge sind folgende.

Erster Period

D H D | H D G D | G D G A | D.

Wenn ein Ton mit der Vierte zum G unde liegt, wie im zweiten Viertel des zweiten Schlages: so ist er die Fünfte und vom A mit $\overset{6}{4}$ das D der Hauptklang; dem das d kann die Elfte oder jene vermeintliche Vierte nicht sein, die ohne Vorbereitung nicht eintreten darf.

Zweiter Period

D H D | H D G D | G D A D A | D Dis E A

Die-

Dieser Period könnte sich auch mit dem dritten Schlage schon endigen, hier schließt sich aber dicht und fast untrennbar der vierte Schlag an.

Das dritte Achtel h im vierten Schlage muß als ein Vorschlag nicht aber als Hauptklang betrachtet werden; denn diese Tonfolge wär zu zäh, wenn nach einem Schlage, wo vom ersten Tone D ein Schlußfall in den fünften A geschiehet, plötzlich der folgende ins E vermittels dessen fünften Tones H mit der Unterhaltungssiebente a schon auswich.

Der vierte Hauptklang A im vierten Schlage steht nicht ohne Grund hier: er gehört zum folgenden Period, die Harmonie vom E aber kann hier nicht mehr andauren; weil die Harmonie vom D folgt, nach jener Vorschrift der Tonsezkunst §. 46. S. 59.

Dritter und vierter Period.

```
     7
D  gr. 3.   |  D    gr. 3.     |
     E  A   | oder     E   A   |
            |  H
```

Sehr launigt, abgestutzt ist hier der zweimalige Vortrag und war eine Karakteristik, die mit der Gebährdensprache noch einnehmender, naifer und natürlicher wird.

Die Pause vor dem Worte Lakei, die zwei hohen Töne, die Hr. Andre hiezu gewählt hat — kurz — alles wirkt zum gemeinschaftlichen Zweke: so ungezwungen schwazt das Mädgen fort, als wär es eine unmusikalische Deklamation.

Fünfter und sechster Period.

H E A.

Beim ersten Viertel, da kein Fis erscheint, dörfte eben sowohl auch schon das E Hauptklang sein.

Kann man sich einen ächtern Ausdruck vorstellen, als jenes umschweifende Gesang, bei den Worten, jezt meint er Wunder was er wär u. d. m.

Siebender Period.

D E Fis | H E A

Wie hüpfend, ei, wie unschuldvoll, wie simpel ist die Wiederholung und doch — war er — stille? — was, was war er? — Lakei.

Der achte und neunte Period sind wie die vorigen. Der Zehnte enthält ein kleines Ritornell, das dem freudetrunkenen Zuhörer Zeit zum Lachen läßt, und Zeit — seinen Beifall durch ein frohes Händeklatschen zu äusseren.

Glücklicher Harmoniker! du findest Töne die das Hanchen kleiden, Bewegungen die dem Misanthrop ein muthiges Gelächter auspressen.

Eben

Eben diese Bemerkungen finden im dritten Theile statt. Er zeichnet sich durch einige Ausweichungen aus, da er fast mit dem nämlichen Gesange dem Ende zueilt: Wir beurtheilen unsere Leser nicht mehr als Anfänger, sondern als solche, die mit den musikalischen Geheimnissen schon viel bekannter geworden sind: diese Wendungen, diese Kunstgriffe der Ausführung sind ihnen augenfällig.

12

Der zweite Theil im 8 Takt ist sehr angenehm, und voll berauschend harmonischer Zauberkraft: der vierte Theil sehr edel, verräth gleichsam schon etwas mehr Ueberlegung, und erhebt, mit unterhaltendem Contraste, das tändelnde, das alsdann wiederholt wird.

Dies ist die ästhetische Betrachtung, die auf die Tonwissenschaft sich gründet. Man höre nun, und vernehme gegenwärtiger Arie Wirkung, — dann wie im kurzen in einem Gefühlvollen Berlin, wo bisher immer noch zu trokne Hassens und Graunische Opern monotonisch einander ablöseten, den Umbilden der komischen Bühne, den deutschen Galuppi sich ein ewiges Denkmal stiften.

Praktische
Abhandlung
vom
Accent im Recitativ.



Derjenige Nachdruck, der in einem vollständigen Sinne vorzüglich auf ein gewisses Wort, auf die Hauptsache des Vortrages gelegt wird, heißt Accent. Wenn dieser Nachdruck nur in einem stärkeren oder lebhafteren Laute bestehet: so ist es der Accent der blosen Deklamation. Wird aber diese Erhöhung durch verhältnißmäsige Klänge, durch abgemessenes Anhalten der Dauer, d. i. durch Töne und Noten bestimmt: so heist es der musikalische Accent.

Wenn schon im Vortrage jeder Arie, eh noch die Kehle ihre Sprünge und künstliche Model auskramet, der Accent nicht vermisset werden kann, ohne den Verstand des Gesanges zu mißkennen: so findet doch seine Anwendung besonders in der musikalischen Deklamation im präciser tönenden Gespräche im Recitativ statt, und läst sich hier durch Grundsätze bestimmen, und durch Vergleiche der

No-

Noten und Töne schon in gegenwärtigen wenigen Zeilen lernen.

Die Erhöhung des Vortrages kömmt bei Fragen und Ausrufungen eben so gewöhnlich vor, als im Schlusse der Deklamateur in die Tiefe sinkt. Der Schluß fodert eine entscheidende Folge von Harmonien, gleich wie zum Fragen und Ausrufen unentscheidende Schlußfälle, aufhaltende Cadenzen gewählt werden. Was entscheidende und unentscheidende Schlußfälle und wie viel deren seien, wird im Schulbuche deutlich gezeigt. Die Frage söndert sich aber durch das Gesang von der Ausrufung; denn in letzteren steigt und fällt es, statt daß erste oben bleibt. Dieselbige Harmonie passt aber hiezu

Siehe Tab. XVIII.

F. 1.

Einige Erhöhung muß in jedem Sinne das Hauptwort karakterisiren, welches aber durch den Gewalt der Noten noch bedeutender wird.

Der erste Schlag eines Tonstüts ist stärker eindruckvoller als der zweite; wie sich der erste Schlag zum zweiten verhält: so verhält sich auch die erste halbe Not zur zweiten, das erste Viertel zum zweiten, das erste Achtel zum zweiten u. s. w.

Der natürlichste Takt von vier Vierteln, der durchgehends zum Recitative gewählt wird, hat also das erste Viertel stärker als das fünfte, das siebente matter als das dritte, und so geht das zweite dem sechsten, nach diesen aber auch das vierte dem achten an eigener sprechenden Kraft vor. Siehe der Tonsezk. §. 4, 2c.

Wer nun Recitative setzen will, muß hierauf bedacht sein, daß das vorzüglichste Wort auch den entscheidenden Platz einnehme, und hiedurch erhält die musikalische Declamation vor der unharmonischen aus leeren unverhältnißmäsigen Lauten bestehenden accendirten Rede eine ungleich deutlichere Bestimmung.

Um dieses mit Beyspiel zu erläuteren wählen wir einen Sinn aus Ramlers Ino von 6 Worten, worin ein Wort nach dem anderen die Karakteristik des Accents erhält.

F. 2.

Das Wort ich fällt hier aufs stärkste Takttheil, aufs erste Achtel, und der Sinn hievon ist: ich kein anderer, hab 2c.

F. 3.

Das

Das Wort hab fällt hier aufs erste Achtel, und der Sinn hievon ist: ich hab ernährt, nicht, daß ich gegenwärtig ernähre.

F. 4.

Das Wort ein fällt hier zwar nur aufs dritte Achtel, das schwächer noch ist als das fünfte, und ohnehin dem ersten weicht: aber die Länge des Wortes ein und Kürze der vorhergehenden in Ansehung der Dauer sagt hier, daß ich nur eines und nicht mehrere ernährt habe.

F. 5.

Das Wort Götter fällt aufs fünfte Achtel, das nach dem ersten das stärkste ist: und der beigefügte Punkt zeichnet es noch mehr aus, als wollte die Ino sagen: daß es kein Menschen- sondern Götterkind gewesen sei.

F. 6.

Das siebente und allen graden Achteln überlegene, wird hier durch den beigefügten Punkt stärker als alle andere, und karakterisirt vorzüglich das Wort Kind.

F. 7.

Um

Um das Wort ernährt zu accentiren, muste der Ton durch die Höhe sich auszeichnen, da am Ende die Dauer, und das Anhalten allein unzureichend gewesen wär.

Dies sind nun derselbigen Worte 6 verschiedene Accente, denen ein eigener Sinn entspricht. Je mehr die musikalische Schweifung der Töne jener rohen Declamation sich nähert, desto natürlicher wird das Recitativ. Uns ist genug, ein paar Zeilen vom endlichen Schlusse, von Fragen und Ausrufen, dann vom sechsfachen Accente derselbigen Worte deutliche Beyspiele und richtige Gründe geliefert zu haben.

Klagen eines Biedermann.

Die arme Seel — ach wie mißhandelt! Sie hängt von der plumpen Masse eines widerspenstigen Körpers ab — der geistiche Schwung ist gehemmet, noch kleben ihr niederdrückende Attractionen vom Globus an — ihr Flug geht nicht vor sich — und so keuchet sie in dem stinkenden Kerker mit fleischernen Banden gefesselt, währenddem, daß sie mit Cherubinen fast gleiche Wärme nähret.

Wie kommen aber psychologische Betrachtungen in eine musikalische Monatschrift?

Was die Seele, der mit einem körperlichen Nervensistem vereinigte Geist ist, das ist bey patriotischen Herausgaben der Gelehrte, der denkende tiefsinnige Geist: was der grobe Körper, das unbiegsame Beinskelet, das ist bei nützlichen Bekanntmachungen eine nothwendige Zahl von mechanischen Mitarbeitern: diese plumpe ungehobelte Masse, dieses wenig zusammenpassende Nervensistem, das sich, wegen der Unentbehrlichkeit, jede gelehrte Geburten, wenn sie noch im unmerkbaren Ei keimen, schon wie die Kinder der Leibeignen, sich zinnsbar zu machen sucht: diese pressen wirklich einem redlichen Biedermanne die betrübteste Klagen aus.

Es

Es hilft kein Vorschuß — ja dieser reizt manchesmal zur Verschwendung, und hiedurch werden die Arbeitstäge im Müßiggange oder Wollust verschleudert. Man gewinnt nichts durch gute Worte; denn der Körper, unabhängig vom Geiste, ist keiner edlen Empfindungen fähig. So schreibt: so denkt der unermüdete Patriot, und herablassend mit niedrigen Sorgen überhäuft, an ganz andern unbedeutende Geschäften geheftet, lebt er wie vom Vaterlande verbannt: nur die gelehrte Welt misset die Produkten, die Quelle des Wachsthums troknet, die schönen Künste bleiben öde, und ihre allenfallsige Vervollkommnung wird erst auf die späteste Jahren erreichbar.

Dies ist das Schicksal eines Verfassers: wir berühren die Kleinigkeiten nicht, daß mancher Subscribent pur Stücke für seinen Geschmak fodere, ein anderer, wenn in drei Lieferungen statt 30, 47 Platten erscheinen und in den folgenden manchesmal eine abgeht, schon drohe den Verfasser auf dem Reichskammergerichte zu verklagen; denn dieses ist eine niedrige Denkungsart, auf jenes aber paßt die bekante Gleichniß aus der Proviantkammer, daß ein rechtschaffener Koch müsse im Stand sein, für eines jeden besondern Geschmack beliebte Gerichte

hin-

hinzustellen, deswegen aber keine Speiß zu erfinden sei, die allen schmecke.

Das Schicksal eines Gesangdichters wird so bunt an Schwierigkeiten je mannigfaltiger der Gegenstand, je zahlreicher der Chor an Declamaturen ist. Jeder urtheilt, jeder kritisirt; denn man glaubt jetziger Zeit besonders in partheilichen Verschwörungsarten, daß ein ohne Clausel, ohne einigen Tadel verschwendtes Lob den allerblödesten Schwachsinn verrathe.

Ist die Kirchenmusik ernsthaft: so heist es der Tonsezer habe keinen Geschmak, er sei ein trockener Theoretiker. Eine galante Menuet, wenn das Kyrie von einer wirklichen Opern Ouverture vorbereitet wird, oder gar munter daher tänzelt, das Dona nobis einem Steurischen Sprunge gleichet, und die Operette der Deserteur durch die untergelegten geistlichen Worte der Messe eine Chimär, ein geiles Heiligthum vorstellt, wenn das Spiel des Orpheus aus dem Ballet gleichen Namens, dort, wo er die wilden Thiere zähmet, und die Bäume belebet, dem Opfertische des neuen Testaments zur heidnischen Hochzeitsmusik dienet, wenn die Jagdstücke der Forsthorne und die Feldstöse der Kriegsinstrumenten ein eigenes Werk ausmachen, das von

geist-

lichen Worten des hier und dar klumpenweis einfallenden Zedergeschreis unsinnig behandelter Singstimmen begleitet wird — dort lauft man hin — Hiezu giebts Anhänger und Herolden, aber die Kirchenmusik wird aus den Kirchen verbannt.

Will sich nun ein keuscher Harmoniker von Zion nicht zu der heidnischen Unzucht verführen lassen: so wird er bald ein musikalischer Märtirer. Nur der Trost seines eigenen Gewissen und der Beifall weniger noch hin und wieder verstreuten Wahrglaubigen muß ihn die wenigen Tage des verdriesigen Amtes fristen.

Was hat er nicht von seinen Mitarbeitern noch ferner auszustehen. Ist nicht sein Kind, wie in den Händen falscher Säugamen, daß er stündliche Verzerrungen der zarten Liniamenten, boshaft angewehnter Grimassen tausend anderer Unglücksfälle zu befürchten habe? Und wer entschädigt ihn? Nur eine höhere Bestimmung, die vorgängige Gnadenwahl, die ihn zum Priesteramte, wie Aron, berufen, dem er sich nicht, wie Alcimus, eingedrungen, diese rufende Stimm wird auch seine Belohnung sein.

Der

Der Biedermann schüttet seine Klagen aus, um den boshaften Hindernissen einigen auch schwachen Einhalt zu thun. Hiedurch hätte er schon viel gewonnen, er hofft aber die noch aufkeimenden junge Biedermänner mit dieser moralischen Vorsage zu den folgenden Beschwernissen zu verhärten, denen es noch in der Folge leichter sein wird, die Harmonie mit der Philosophie und Aesteti sik, Moral und Musik in engere Verwandtschaft zu bringen. Und so sei unserer Betrachtungen, wie der Zweck und Anfang, die Harmonie auch das

Ende des ersten Jahrganges.





